

«جبل النار»... والشيخ الصغير

الدكتور سهيل ادريس

حتى عاد أخي ظهراً، فعانقته وأخذنا نبكي معاً. وحين عاد أبونا في المساء، لم يسألنا عن شيء، ولم نقل له شيئاً، ولكننا لم نشك في أنه قرأ في عيوننا تعبير كراهية له لم نستطع أن نخفيه.

قال لي أخي وهو يذلّك قدميه متوجّعاً: - لقد نجوت أنت يا ملعون من «الفلق»!

قلت: - تنفيض الحصى يعني، إذن، الفلق؟!

لم أسمع جواب أخي، لكنني أخذت فجأة أتساءل: أيكون هذا «الفلق» هو الذي وردّ في السورة التي حفظناها، قبل أسبوعين، في كتاب الشيخ محمود، والتي مطلعها «قل أعوذ بربّ الفلق، من شرّ ما خلق؟»

كانت تلك الواقعة آخر عهدنا بكتاب الشيخ محمود. فقد اتفقت مع أخي على ألا نذهب صباح اليوم التالي إلى الكتاب، وتعاهدنا على رفض العودة إليه، مهما كلف الأمر. وكان ذلك، على ما أذكر، أول تمرّدٍ خطير ضدّ الإرادة الأبوية!

بيد أن أبانا ما لبث أن ألحقنا بكتاب آخر من الكتابات التي تعلّم القرآن الكريم، كان يديره شيخ آخر في حيّ «المصيطبة» هو الشيخ عبد الستار دوغان الذي أصبح ابنه محمد أمين رفيقي على مقعد الدرس، ثم صديقي وزميلي في صحيفتي «بيروت» و «بيروت المساء» قبل أن يؤسس جريدة «الشعب» التي ما يزال صاحبها ورئيس تحريرها حتى اليوم.

وأحسب أني لم أكن أتجاوز السادسة من عمري حين التحقت مع أخي بكلية المقاصد الإسلامية في منطقة «الخرج»، بفضل مساعدة الوجيه المحسن أنيس الشيخ، زوج خالة أمي، الذي دفع أقساطنا في الكلية طوال الدراسة

الحقبة التي عشتها حتى تقديم الشهادة الابتدائية «السرثيفيكا» أي حتى بلوغي الحادية عشرة، هي حقبة غائمة غامضة تحمل صورة باهتة من بضعة أشهر قضيتها أنا وأخي الأكبر في كتاب كان يديره «الشيخ محمود» مؤدّن جامع برج أبي حيدر. ولعلّ والدنا أراد أن يتخلّصا من العفرتة والصخب، فأرسلانا إلى ذلك الكتاب على سبيل «الزراية» التي ستكون، مع ذلك، فرصة لتعلّم أحرف القراءة والإملاء، وحفظ آيات من القرآن.

والذكرى الباقية من تلك الأشهر القليلة في كتاب «الشيخ محمود»، هي ذكرى دخول أبي ذات صباح، متجهماً الوجه، إلى غرفة المدرس، ونطقه بعبارة واحدة قبل أن ينصرف:

- يا شيخ محمود! الحصى تحتاج إلى تنفيض!

وما كاد أبي يخرج، حتى غمّز الشيخ محمود صبيين اقتادا أخي من ذراعيه وأجلساه على كرسي منخفض، ثم برز صبيّ ثالث يحمل آلة نراها للمرة الأولى، هي خشبةٌ رُبط طرفاها بحبل. وبطرفة عين، نزع الصبيّ حذاء أخي ثم أدخل قدميه في هذه الآلة، وتقدم صبيّ رابع فأمسك معه، من الطرف الآخر، بالخشبة التي حصّرت الآن بحبلها قدمي أخي الذي بدأ يصرخ، وهو يتخبط بين أيدي الصبيان...

وتقدّم الشيخ محمود ويده قضيب متين أخذ يضرب به القدمين المشدودتين المرفوعتين... وحين اشتدّ بكاء أخي، أمر الشيخ باقي الصبية أن يرفعوا أصواتهم بنشيد المدرسة ليغطّوا به صوت أخي الصّارخ...

أخذت أنا أيضاً أبكي، ثم تمكّنت من الهرب دون أن يستطيع الصبية اللحاق بي، وظللت أعدو حتى بلغت البيت، فدخلت غرفتنا من غير أن أسلم على أمي، وانتظرت

الابتدائية . وقد ظللت في المقاصد خمسة أعوام انتهت بفوزي بشهادة الدراسة الابتدائية .

وبالرغم من فوزي بهذه الشهادة، فقد كنت «ضعيفاً» جداً في مادة الحساب . . . كنت أحصل على «امتيازات» كثيرة في مادة «العربي»، وكان «دفتر العلامات» الشهري يحمل غالباً تقديرات «جيد» و «جيد جداً» وحتى «ممتاز» إزاء مواد «القرآن» و «الإنشاء» وربما «التاريخ» و «الفرنسي» . أما التقدير إزاء مادة «الحساب» فلم يكن في أحسن الأحوال إلا «دون الوسط»، وهو في بعض الأحوال «ضعيف» وفي معظم الأحوال «ضعيف جداً» . وترجمة هذه التقديرات بالأرقام كانت تتراوح بين ٧ علامات على عشرين و ٣ علامات . . .

هذا الضعف الذي كان يثير سخرية رفاقي في «الصف» هو الذي جعل معلم الحساب يتركني وشأني، كأنه يئس من إمكان تحسني في هذه المادة!

وتمثيلاً على ضعفي في الحساب، أروي في مجالسي الخاصة، وربما في إحدى محاضراتي، أن معلّمي هذا، اليائس مني، خطر له ذات يوم أن يلغي تلك «المعاهدة الصامتة» التي وقعها معي . . . فاستدعاني في صف الحساب إلى اللوح الأسود، وقال لي:

- أعرف أنك ضعيف، بل «عدمان» في الحساب . . . ولذلك فسأعطيك عملية بسيطة جداً . . .

ورأيت أنه يلتفت إلى جانب في القاعة صدر منه بعض ضحكات مكبوتة تبادلها طالبان أو ثلاثة، فأراد أن يعبس ليردعهم، ولكن عبسته تحولّت إلى شبه بسمة متواطئة ساخرة . . . ثم عاد يقول لي وأنا أمام اللوح الأسود:

- اكتب يا شاطر!

لم ألتفت إليه حتى لا أرى البسمة الهازئة على قسّاته، بل انتظرته حتى أضاف:

- قعدن ندرس من هذه القاعة، أكتب «٢»، في كل واحدة منهما اثنا عشر مقعداً، أكتب «١٢»، على كل مقعد طالبان، أكتب «٢»، كان غائباً من الطلاب يومذاك خمسة، اكتب «٥»، فكم يكون عدد الطلاب الحاضرين في القاعتين؟

كُتبت كلّ هذه الأرقام بيدٍ ترتجف، ثم فوجئت بها كلّها تسدور في عيني وفي رأسي، فأخذت أجمع وأضرب وأقسم وأطرح، ثم أطرحت وأقسم وأضرب وأجمع، وطلع معي في آخر العملية ما يساوي: ٢٥٣٤٧، فكتبت الرقم بسرعة وأنا أحمد الله أنه لم يكن فيه «كسور»! . . .

وفيما ظللت واقفاً تجاه اللوح الأسود، أسمع قهقهات رفاقي ورائي، من غير أن ألتفت إليهم، أحسست بإصبعين قويين يفركان أذني فركاً شديداً أطلق مني صرخة توجّع ضاع

صوتها في قهقهات الرّفاق . . . ثم قال أستاذ الحساب:
- رُح! الله يسود وجهك مثل هذا اللوح! كنت أظن أنك طالب «عدمان» لا حمار «خرمان»!

أظنّ أنني بعد أن عدت إلى مقعدي والدموع في عيني، تذكرت بطاقات «الامتياز» المذهّبة التي كنت قد حصلت عليها في المواد الأخرى، ولا سيما «اللغة العربية»، فأخرجتها من محفظتي الصغيرة، وأخذت أعدها نكايّة بمعلّم الحساب وبالرفاق!

أما رفاقي في الحيّ، فهم الذين كانوا يعيشون في شارع «فتح الله» في منطقة «البسطة التحتا» . وكنا نلعب في «الكلة» و «الحطّة نطّة» و «اللّهجة»، ونطير طيارات الورق الملونة، ونسابق حتى الشارع الرئيسي الذي كان يتصل نزولاً بشارع «الخنديق الغميق»، ويمتدّ صعوداً حتى «الخرج» الذي كانت تقوم فيه «كلية المقاصد الخيرية الإسلامية» .

وكنا إذا استولى علينا الملل من تلك الألعاب الصغيرة، نتشاور لحظات، ثم نعمد إلى اللعبة الكبرى: الترام . . . نسرع إليه، ننتظر إحدى حافلاته التي تتوقّف عند محطة «البسطة التحتا»، فتعلّق على أبوابها، واثقين من أن قاطع التذاكر لن يملك الوقت لمطاردتنا، فرحلتنا لن تدوم أكثر من محطة واحدة، لأننا سنهبط من الحافلة حين تقف عند محطة «البسطة الفوقا» ونتوجّه إلى «قهوة القزاز» حيث يُسمَح لنا بالتفرّج على «الخرسان» وهم يتكلّمون . . .

كانت «قهوة القزاز» تلك مشهورة بأنها ملتقى البُكم، يغدون إليها من مختلف الأحياء البيروتية، فيتبادلون فيها أحاديثهم الخاصة بلغة الأيدي تحرك بحركات معينة هي قاموسهم الاصطلاحي الذي يُدخلون فيه ألواناً من هزّات الرؤوس وتمتمات الشّفاه . . . وقد أخذنا الذهول والدهشة بادىء الأمر، كيف يتفاهمون ويتضاحكون ويعالجون مختلف الأمور بلا كلام، ويحتفلون أحياناً ويختصمون . وحين نغادر المقهى، وننعطف إلى شارع «فتح الله»، نأخذ في تقليد هم ساخرين، ثم نكفّ إذ نتذكّر رُذّع أهلنا إيانا وتحذيرنا بأن الله سيفقدنا النطق ويجعلنا مثلهم بُكساً إذا ظللنا نحاكبهم مستهزئين . . .

أما فرجتنا الأخرى في الحيّ، فكانت «حمام البسطة» الذي كان يقوم قبالة الجامع، وهو مُعتسل عموميّ يقصده السكان للتحمّم، وتغصامز نحن، صبية الحيّ، للتسلّل إليه مُتلصّصين، ننظر إلى المحمّمين «يكيسون» الرجال العُراة إلّا من رقعة تستر العورة، ويدلكون أجسامهم السمينّة غالباً، ويصبّون عليهم المياه الساخنة، ويطرقعون بقباقيبهم بين الممرّات . . . غير أنهم كانوا يطردوننا إذا حاولنا أن نسلّل للتفرّج يوم الجمعة الذي كان مخصّصاً للنساء!

وأذكر أن اللافتة التي كانت معلقة على باب «حمام البسطة» كان مكتوباً عليها أيضاً باللغة الفرنسية BAIN BASTA. وقد سمعنا مرة أبي يقول لأمي إنه يريد أن يقصد الحمام فقال لها:

je fais au pain pasta.

فقلت له أمي ساخرة:

لماذا ترقق الكلمات؟ هذا لن يقلل من خشونتك! يجب

أن تقول! je vais au Bain Basta.

ثم قالت له: Tu parles comme une vache

!espagnole^(١)

فانفجرنا ضاحكين، وشاركنا أبونا الضحك.

كانت «الرحلة» التي نقوم بها بين محطتي «قهوة القزان» و«حمام البسطة» تتوج ألبابنا اليومية في الحي، إذ كنا نتفرق عائدين إلى البيوت، حيث كانت أمهاتنا تنتظرنا لتخضعنا لعملية التنظيف والتغسيل قبل الجلوس إلى مائدة العشاء.

وكانت أمي كثيراً ما تكلف أخي الأكبر بأن يطبق عليّ هذه العملية، فيتنهزها فرصة ليشدد قبضته على رقبتني حين يفركها بالماء والصابون، فإذا تدمرت شاكياً، عمد إلى قرصي أو ضرب ليثبت بذلك سلطة الأخ الأكبر!

ولكن لحي «البسطة التحتا» وجهاً آخر كان يتكشف لنا، نحن صبيان، مع الأيام التي كانت تضي بنا نحو الوعي والنضج. ففيه شاهدنا الجنود السنغاليين التابعين للانتداب الفرنسي، يقفون عند مفارق الطرق، حاملين بنادقهم المزودة بالحُرّبات. وكانت سحناتهم الزنجية السوداء تشير فينا حسّ العداء، حتى من غير أن نعرف أنهم أعداؤنا، باعتبارهم جنود الانتداب الفرنسي الذي كان أهلنا ومواطنونا يسعون لإزاحته من لبنان.

غير أن وجه «البسطة التحتا» كان قد تسلل إلى وعينا، بصفته وجهاً نضالياً في تاريخ لبنان، مما كنا نسمعه من أحداث الحي ووقائع تاريخه منذ الاحتلال العثماني. وقد قدّمت «البسطة» شهداء للبنان في عداد الشهداء الذين أعدمتهم السلطة العثمانية، كان منهم الأخوان المحمصاني وعمر حمد.

ولا شك في أن هذه «الشهادة» قد طبعت «البسطة التحتا» بطابعها، حتى أنها أصبحت تُعرف بـ «جبل النار»، إذ كانت تُشارك في كل حركة وطنية أو قومية، وربما كانت هي التي تُطلق «الشرارة» إلى سائر الأحياء البيروتية، ومنها تنطلق الإضرابات أو التظاهرات التي كان الساسة يستعينون لتحريكها بفئة «القبضيات»...

و«القبضاي»، وهي كلمة تركية، شخصية طريفة كانت تلعب دوراً هاماً في حياة الأحياء الاجتماعية. وكان المفروض أن يتمتع بحد أدنى من الشجاعة والإقدام والفروسية، يدافع عن كرامة سكان الحي، ويجبر المستجير به، ويعين المحتاج. وكان الناس يهابونه، إذ كان لا يسمح بأن «يدوس أحد على طَرَفه»، فإن تجرأ عليه دخيل أو غريب فلا بدّ له من أن يشار لكرامته حتى لا يفقد هيئته. ولكن أهم عمل للقبضاي كان يتلخص بأنه «زلة» الزعيم السياسي للحي، ينقذ رغباته ويؤمن له مصالحه التي كانت تستقطب كسب الأصوات في الانتخابات النيابية!

وكان لجميع الأسر البيروتية الكبيرة «قبضياتها» في الأحياء، أمثال عائلات قليلات وبيضون وشاتيلا وسنو والعيتاني وشبقلو ودریان والفيموي والعانوتي وشهاب الدين والعريس ومنيمنة وعيدو وجنون وسواها.

ومن القبضيات الذين طارت لهم شهرة أحمد الجاك الذي كان يملك مقهى كبيراً في قلب ساحة البرج، وكان معروفاً بالأريحية والكرم وإغاثة المحتاجين، وكان الزعيم الوطني رياض الصلح يحبه ويتسعين به ويقربه في مجلسه. وكنا نحن صبية الحي نتنادى لتتفرج عليه كلما مرّ في «البسطة» ممتطياً صهوة جواده، لباساً طربوشه الأحمر و«خنبازه» الأنيق وهو يهز بين الفينة والفينة خيزرانه، هامزاً بها حصانه. ومن المعروف أنه كان من عشاق أم كلثوم، يسافر بين الحين والحين إلى القاهرة ليحضر حفلتها الغنائية ويعود في اليوم التالي إلى بيروت. وكانت المطربة المصرية الكبيرة، على سبيل الإكرام، تنزل ضيفة في منزله كلما زارت بيروت، وتقيم بعض الحفلات لقريباته من العائلات البيروتية. وقد ظلت وفية لذكراه بعد وفاته، فكانت تستجيب لدعوة ابنه حسن الجاك لإقامة حفلات غنائية في مصيف «عاليه». ويروون أن صديقاً عزيزاً على أحمد الجاك وافته المنية، فمضى في جنازته متأثراً متأثراً شديداً. وفي مدفن الباشورة، وقف أحمد يرثيه، وحفظ الناس من أقواله هذه العبارة: «لو كان الموت «سبع» قتلناه، ولو كان جبل هديناه، ولو كان نار طفيناها، لكن الموت...» ثم توقف وقد عجز عن إتمام العبارة... وبعد لحظات، ضرب طرف خنبازه بخيزرانه وأنهى رثاءه بقوله: «ولكنه الموت... كاف سين أختك يا موت!»

وكان من الطبيعي أن يتطور معنى القبضاي أو يتلبس صفات أخرى قد لا تمت إلى الفروسية بصلة، وإن كان يظل يحتفظ بطابع الجرأة والإقدام.

من ذلك ما كان يمثله قريب لنا من آل السردوك، وهم عائلة مشهورة بتجارة الزيت، كانت تملك في قلب «البسطة

(١) أي: أنت تتكلم بكثرة إسبانية!

التحتا» منزلاً كبيراً تُشرف شبابيكه على الشارع العام الذي كان يجتازه الترام.

وكنت كلما زرت مع والدنا ذلك المنزل أقف في صدر القاعة لأنفجر على صورة معلقة في وسط الجدار مؤطرة بإطار مذهّب تمثل رجلاً ربع القامة يتكئ على سيف، وقد كُتب في أسفل الصورة بخط جميل هذا البيت من الشعر:

دعوني في الحياة أمت عزيزاً

فموت العز خير من حياتي!
ومما سمعت في زيارات متعددة وأسئلة متكررة يغذيها فضول طفولي، جمعت قصّة قريبنا «القضاي» أو «البطل»:
أمين السردوك.

كان شجاعاً مقداماً يمتلك قوّة جسدية نادرة: ويقولون إنه كان يستطيع أن يُوقف على ذراعه ثلاثة أولاد. ولكنه كان يكره «الاستعمار» التركي كرهاً شديداً. من أجل ذلك تمرد على الخدمة العسكرية، وكان ينجح دائماً في الإفلات من رجال الدرك الذين كانوا يلاحقونه لإخضاعه لتلك الخدمة. إلى أن جاء يوماً على عجل دركيّ يحبه من سكان الحيّ ليحذّره من أن فصيلة من العسكر سيذهبون منزله بين ساعة وأخرى ليعتقلوه ويسوقوه إلى السجن بتهمة العصيان. وإذا كان يستعدّ للفرار على حصانه، وصلت «الدورية» التركية، وكان في عدادها ذلك الدركيّ الذي حذّره والذي كان متزوجاً بامرأة تركيّة جلبها من إحدى الحانات البيروتيّة. ولكي يشقّ أمين طريقاً للهرب، أطلق رصاص بندقيته على الأرض، فأصيب خطأً ذلك الدركيّ إصابة قاتلة. واقتيد السردوك إلى السجن، ولكن تدخل بعض المتنفّذين بالضغط والمال أدى إلى إطلاق سراحه. ويقال إن آل سرسق المسحّين الساكنين في حيّ الأشرفيّة، أصدقاء أمين السردوك، قد أرسلوا صنيحة مدّعيّ بالذهب «استروا» بها ثرّة السردوك. غير أن زوجة الدركيّ القاتل، سافرت إلى «الباب العالي» وأصدرت حكماً آخر باعتقال السردوك، وقصدت السجن لتشتقّي منه وتشمّت به. غير أنه شتمها وأوضح أنه لم يتقصّد قتل زوجها، وهو من أصدقائه. . . وحين هزئت بأقواله وصفها بأنها «شرموطة»! وكان أن ردّت عليه بأنها ستعمل على استصدار عفو عنه، إذا نعت أمّه بما نعتها به. . . فعاد إلى شتمها، مردداً كلمته مرّات عديدة.

يقول أقرباؤه الذين يروون قصته: إنه صعد برباطة جأش إلى المشنقة حين صدر الحكم بإعدامه، وصاح قائلاً، موجّهاً كلامه إلى امرأة الدركيّ القاتل:

السجن لي مسجّد والجنزير خلخال
والمشنقة يا عاهرة أرجوحة الأبطال

وأضاف يقول لها وهو يدفع الكرسيّ من تحت قدميه:
«ادحشيتها في طيزك»!

لا يزال أفراد العائلة يروون قصة أمين السردوك مثلاً للشجاعة. . . وتقديس الأمومة.

قُبيل بلوغي الثانية عشرة، فصلت فصلاً قاسياً عن رفاق الحيّ في «البسطة التحتا» بالتحاقّي أو إلحاقّي بمعهد دينيّ كان مقاماً في حيّ «رمل الزيدانية» ويحمل اسم «كلية فاروق الشرعيّة - ذكرى الشيخين خالد والحوت». وكما يوضّح الاسم، فإن ملك مصر السابق «فاروق» كان ينفق على هذا المعهد، ويُشرف عليه مفتي الجمهورية اللبنانية الأسبق الشيخ محمد توفيق خالد.

وقد روى لي المرحوم الأستاذ عبد الله المشنوق حين انضمت إلى أسرة تحرير جريدة «بيروت» اليومية التي كان قد أسسها مع الأخوين المرحومين محي الدين النصولي وأنيس النصولي، أنه هو الذي رشّحني للدراسة الدينية في ذلك المعهد. . .

كان المشنوق مديراً لكلية المقاصد الإسلامية في بيروت حين جاءه المفتي يقترح عليه وضع لائحة بأسماء عددٍ من الطلاب الذين أنخوا في الكلية دراستهم الابتدائية، فكان اسمي من بين أسمائهم. وبالرغم من ابتهاجي بدخول الكلية الشرعية آنذاك، فقد أحسست بالحزن حين تبين أن تلك الدراسة الجديدة، بطابعها الرصين وبما تفرضه عليّ من حياة «الطالب الداخلي» في المعهد، ستحرمني من رفاق «البسطة التحتا» وتنقلني نقلاً ظالماً من مرحلة الطفولة وهوها وألعابها، إلى حداثّة قاسية تحفّ بها الرصانة والجديّة.

انقطعت عن لقاء رفاقي إلا في عطلة الأسبوع، أي بعد ظهر خميس ويوم الجمعة، إذ كنت أقضي سائر أيام الأسبوع طالباً داخلياً في الكلية الشرعية. والدموع التي ذرفتها في الليلة الأولى التي قضيتها خارج المنزل، فجّرها حين إلى البيت والأهل، وإلى الحيّ والرفاق.

وكان ارتدائي الزيّ الديني، الجبّة والعمامة، بعد أشهر قليلة من دخولي المعهد، هو الذي قطع علاقتي قطعاً كلياً برفاق الحيّ. . . فقد حدث أن خرجت بعد ظهر خميس من عطلة الأسبوع بذلك الزيّ الديني الجديد، وفي نيتي أن ألقى الرفاق. ولكني رأيتهم يقفون مذهولين حين اقتربت منهم وأنا أبتسم. . . ثم رأيتهم يتراجعون، كأنّي أخفّتهم بهذا المظهر الجديد. . . وأحسست فجأةً بحاجزٍ غير مرئيّ ينتصب بيني وبينهم، فإذا بي أنفتل من غير إبطاء، وأسرع في العودة إلى البيت بإحساسٍ من الخجل والخوف.

وصباح اليوم التالي، وقع ذلك الأمر الذي لا أستطيع، مدى العمر، أن أنساه. . .

فقد خرجت من المنزل، في طريقي الى السوق لشراء بعض الحاجات، فإذا بي أراهم، هم رفاقي، يلحقون بي فجأة، كأنهم تواعدوا على ذلك، ويصيحون بصوت واحد، ويلقاع واحد:

- شيخ صغير! شيخ صغير! شيخ صغير!

لماذا يهزأ الرفاق بي ويتكبرون لي، كأنهم ما عرفوني يوماً؟ أكونون قد حكموا بأنّي خُنتهم إذ ارتديت هذا الزي الذي يختلف عن أزيائهم، أم أنّ مظهري الجديد هذا كان بذاته مثيراً للسخرية؟

حين وقفت أمام المرأة في المنزل تأكدت من أن قصّر قامتي هو السبب. صحيح أني كنت ما أزال صغيراً في السن، ولكنني كنت كذلك قصيراً. . . وقد أقنعتني الأيام بأن ارتداء الزي الديني هو الذي «فُصح» ذلك القصّر في القامة الذي لم يكن يلفت الانتباه. و«عقدة النقص» تلك لم تلبث طويلاً حتى تلبّست شكلاً من أشكال الحقد والنفور من الجبّة والعمامة. . . لا سيّما بعد أن رأيتني هدفاً دائماً للأُنظار، يتوقّف أصحابها في الشوارع ليتابعوني بفضول: مشهداً فريداً يمثله فتى صغير وقصير يرتدي لباساً دينياً يفترض أن يُوحى بالوقار والرصانة. . . وكان أثر ذلك أن وجدتي ألزم البيت في العطلة الأسبوعية، لا أغادره إلا لتأدية صلاة الجمعة في مسجد البسطة التحتا القريب.

وحدث مرة أني كنت أمشي في الطريق حين سمعت صوتاً نسوياً ينبعث من شرفة منزل منادياً «يا شيخ! يا شيخ!»، فرفعت بصري وما لبثت أن خفضته حين ذكرت أني «شيخ رصين عَفّ» علّموه في المدرسة بيتاً من الشعر يقول:

وأغضّ طرْفِي إن بدت لي جَارِي

حتى يُوَارِي جَارِي مأواها
وتوقّفت عن السير لأعرف ما تريده مني امرأة الشرفة، وقلت في نفسي: لعلّها تريد استفتائي في أمرٍ شرعيّ. . . ولكنها ما لبثت أن قالت: «أرجوك، انتظر قليلاً حتى أنادي أختي لتتفرّج عليك!».

تابعت سيري وأنا ما أزال غاضباً طرفي من هوانٍ ومذلّة، وجيبي يرشح عرقاً، وصوت في قرارة نفسي يدمدم: «هكذا إذن يا صاحبي: لقد أصبحت فُرْجة!»

وازدادت ملازمة للبيت، وانغلاقاً على النفس.

ومن نافذة غرفتي في الطابق الثالث، كنت أتطلّع الى رفاق الحيّ يلعبون ويمرحون، فأحزن لحرمانني من مشاركتهم لهوهم حزني لأنهم قد نسوني تماماً.

وفي الأشهر التي تلت، بدأ الرفاق يشاركون، بطريقتهم، في المعارك الوطنية والقومية، فيمشون في تظاهرات صغيرة يهتفون بأصواتهم الثاقبة «فلسطين عربية» و«يعيش لبنان ي. . . ي. . . ي. . . يعيش!» ويتحدّون بقبضاتهم الصغيرة الجنود السنغاليين المرابطين عند منعطفات الطرق، ويكتبون على الجدران، على سبيل السخرية بأولئك الجنود، تلك العبارة التي انتشرت آنذاك:

«MOI, CIVILISER VOUS!».

ثم يضيفون إليها كلمة واحدة: «طُرا!»

وكان يؤلني أني لست معهم، لا سيما في تلك التظاهرة التي شكّلوها احتجاجاً على تنصيب اميل إدّه من قبل الفرنسيين رئيساً للجمهورية. وقد رأيته من نافذتي يرفعون على كتف أحدهم رفيقنا شكري الذي كان يردّد: «أنا إدّه حُبُونِي!» فبحيه الرفاق «خراي عليك خراي عليك!».

ودعانا قريبنا توفيق المبسوط ذات يوم، إلى سهرة تحييها أمّ كلثوم في إذاعة القاهرة، فأبهجني أن تلك الليلة تتفق مع عطلي الأسبوعية: الخميس - الجمعة. واجتاحني سعادة شهوانية: سألتقي مرة أخرى قريبتي «أمية». . . على سطح منزل المبسوط، أو في ذلك الركن المظلم من الدار. . . بل ربما تجرأت «أمية» فدفعني إلى الغرفة المجاورة لمزيد من العناق والتقبيل!

ولكنني تذكّرت فجأة أني أصبحت شيخاً، وأن هذا لا يليق برجل دين، فضلاً عن أنه محرّم شرعاً. . . وتحيلتني جالساً على السطح، مرتدياً الجبّة ولابساً العمة، فقلت «إنها لن تجلس ملتصقة بي» احتراماً للزيّ الديني، ولن أسعى الى الالتصاق بها، احتراماً للزيّ الديني. . . بل لن يتاح لي حتى أن أتمايل طرباً لصوت أمّ كلثوم، احتراماً للزيّ الديني.

حين همّ الأهل بالانصراف لحضور تلك السهرة، اعتذرت عن مرافقتهم. . . ولشدّ ما أزعجني أن أحداً منهم لم يسألني عن سبب الاعتذار. . . بل خيل إليّ أن أخي الأكبر رمقني بنظرة شاة!

وكان ذلك آخر عهدي بـ «أمية». . .

مع تحليّ رفاق الحيّ عني، وانكفائي إلى داخل البيت هرباً من العيون الفضولية، وتغيّباً «للمشهد» الذي يشكّله الشيخ الصغير المثير للسخرية الذي كنته، وانقطاع علاقتي بـ «أمية» والقريبات، انغلقت على نفسي حزناً، وضاعت بي الدنيا بين غرفتي الصغيرة في منزل «جبل النار» وطاولة الدرس في «الكلية الشرعية». ولم ينقذني من الاختناق إلا. . . الكتاب!

في شعرية القراءة

أدونيس

- ١ -

إذا تفحصنا الآراء والأحكام النقدية التي تشيع بين أوساط قراء الشعر والمعنيين به في المجتمع العربي، نلاحظ أنهم يهتمون بالموضوع أو بالمضمون أولاً، وأن اهتمامهم بالتواحي الفنية - الجمالية، يأتي في درجة ثانية، وبعضهم قد يهملها كلياً. فالقارئ هنا ينتظر من النص الشعري «فائدة»

مقدمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة

(خصائص الكتابة)

١ - الصدور عن رؤية وموقف

٢ - الاهتمام الأساس: الخطأ، الصواب، وما الحقيقة؟

٣ - العالم مشكلات وأسئلة، لها حلول وأحوية

٤ - كتابة تستند إلى التحليل

٥ - كتابة تستخدم المفردات لما وضعت له أصلاً: اللغة

وسيلة، الموضوع - الوضوح

٦ - كتابة غايتها التعقيل.

٧ - المنتهي هو المدار.

يبدو من هذا المثال أن المشترك الوحيد بين ابن خلدون والغزالي من جهة، وأبي نواس من جهة ثانية هو أنهم بوصفهم كتاباً كباراً، يصدر عن كتاباتهم عن رؤية وموقف. وفيما عدا ذلك، يبدو الخلاف جذرياً، وكلياً.

والواقع أن النظرة السائدة إلى الشعر في المجتمع العربي لا ينهض على الفنية - الجمالية، بل على الفكرية - المنفعية التي هي من طبيعة النثر. إنه نظراً «يُترجم» النص الشعري،

أو «منفعة» ما: ينتظر «جواباً». والقراءة هنا هي، في عمقها، قراءة «نثرية»، وليست شعرية - إلا ظاهرياً. فكيف نقرأ الشعر، شعرياً؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذا السؤال، سأقدم مثلاً توضيحياً وتبسيطياً لإظهار الفرق بين «الشعري» و«النثري». سأمثل «الشعري» بديوان أبي نواس، و«النثري» بمقدمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة:

ديوان أبي نواس

(خصائص الكتابة)

١ - الصدور عن رؤية وموقف

٢ - الاهتمام الأساس: التقليد، التجديد، - كيف أكتب؟

٣ - العالم مشكلات وأسئلة، تقود إلى مزيد من الأسئلة: لا حلول، ولا أجوبة.

٤ - كتابة لا تستند إلى التحليل.

٥ - كتابة تستخدم المفردات في غير ما وضعت له أصلاً:

اللغة ليست مجرد وسيلة، اللغة - الذات - المجاز.

٦ - كتابة غايتها التخيل.

٧ - اللأمنتهي هو المدار.

دائماً، بلغة «الفائدة» و«المصلحة»، أي بلغة «الوضوح» و«التعقل». وهي «ترجمة» تحوّل النص الشعري إلى نصّ نثريّ «علمي»، فتمحو جمالية الكلمات وعلاقاتها، والصورة والتخييلات والأبعاد الانفعالية لكي تثبت «المضمون». وهي إذن «إهلاك» للنص الشعري من حيث أنها لا ترى فيه إلا ما يمكن «استهلاكه».

والحق أن قراءة النص الشعري، تفترض، على العكس،

غناها. أنتظر رؤية جديدة للأشياء، وبنية جديدة في التعبير عنها.

- ٢ -

استناداً إلى هذا الذي أنتظره من قراءة العمل الشعري، أتساءل: كيف أقرر قيمة هذا العمل؟ وأعرف وأعترف أن الجواب ليس أمراً سهلاً.

لكن، لنلق، أولاً نظرة سريعة على التقويم الشعري الشائع في المجتمع العربي. هناك، فيما يبدو لي، مبدآن يحكمان هذا التقويم: مبدأ المطابقة مع الواقع أو الفكرة، ومبدأ الفعالية الوظيفية.

يشير مبدأ المطابقة، إلى مضاهاة الأصل، أو «النسج على منوال» الأقدمين، كما كان يعبر أسلافنا. والقيمة، بحسب هذه النظرة، تانعة لدرجة التناج في المضاهاة. ذلك أن التدوق، هنا، ينبع من تدكر النموذج القديم - المثال الذي يضاف.

غير أن المطابقة مستحيلة، فنيًا. تتعذر، من ناحية إعادة إنتاج الشيء الواحد، بشكل واحد، سواء كان هذا الشيء، مثالاً في التاريخ (القصيدة القديمة الكلاسيكية) أو مثالاً في الطبيعة (زهرة، أو شجرة). بل إن الأعمال التي تحقق المطابقة، كالصور الفوتوغرافية، مثلاً، أو الأعمال المنسوخة لا تكون فنية بالمعنى الإبداعي الذي نتحدث عنه.

إن التوكيد على المطابقة ليس إلا توكيداً على موت الشعر فحين تتطابق المعاني والأشكال في الشعر، عبر تاريخ الشعب، لا تعود المسألة مسألة شعر نبدعه، بل مسألة شعر نكرهه. ويعني ذلك أننا نكون في حالة من موت الشعر.

ليس الجمال الشعري في الكلمة بحد ذاتها، وإنما هو في طريقة استخدامها، أي في الإنسان. الجمال إذن إضافة يقدمها الإنسان الخلاق، أو هو إبداع. الشعر، في هذا المنظور، غير موجود في الكلام وجود اللون أو الرائحة مثلاً، في الزهرة، بل هو من خارج يضيفه الشاعر على الكلمات، بطريقة استخدامها، وبطريقة تعبيره. وهذا يؤدي إلى القول إن جمال القصيدة بعدي وليس قَبلياً، أي أنه نتيجة لاحقة وليس شيئاً مسبقاً. فالجمال الشعري يتكشف، باستمرار، في كل قصيدة ومع كل قارئ، فريداً، وجديداً، هكذا تكون خاصية الشعر الأولى هي في أنه لا يقلد نموذجاً للجمال الشعري موجوداً بشكل أولاني أو مسبق، سواء اتخذ هذا التقليد شكل المحاكاة أو شكل المضاهاة؛ إن خاصيته الأولى، على العكس، هي في الكشف عن جمال غير معروف. ولهذا فإن علم الجمال الشعري، هو علم جمال التغير والاختلاف، وليس علم جمال الثبات والمطابقة.

إغناؤه، من حيث أنها سير في الأفق الذي يفتحه، ومن حيث أن هذا السير لا ينتهي، لأنه استقصاء للعمل الشعري وعلاقات رموزه وصوره. ومن هنا ليس للنص الشعري معنى - كما كان يفهم، تقليدياً، وإنما هو حركية من الدلالات. إنه بتعبير آخر. لا يقدم اليقين، بل الاحتمال. إنه نص يتجدد مع كل قراءة: لا ينتهي، لا يستنفد. وفي هذا ما يميز الأعمال الشعرية الخلاقة.

هكذا تتضمن قراءة الشعر طريقة التدوق والفهم والتقويم، وتعني شعرية القراءة ابتكار الأفق الخاص بهذه الطريقة لمواكبة الأفق الإبداعي في النص المقروء.

لهذا نفترض قراءة الشعر، في هذا المستوى، شروطاً كثيرة أهمها القدرة على استعادة الحالة الشعورية - الخيالية - الفكرية الكامنة وراء النص المقروء والقدرة على التمييز بين التجارب الشعرية مما يفترض ثقافة شعريه واسعة، والقدرة على التقويم الجمالي.

هناك أيضاً شروط لحسن التلقي الشعري، أهمها ألا نتلقى النص الشعري بأفكارنا المسبقة، خصوصاً إذا كانت نظرة الشاعر تخالف نظرتنا. ذلك أن تدوق القصيدة، شعرياً، لا يأتي من «مضمونها الفكري»، بما هو «أفكار»، وإنما يأتي من فنية التعبير أو من نظام الكلام. ومن هنا لا يصح الحكم على القصيدة بمعايير المضمون، كأن نرفض، مثلاً، باسم موقفنا الأخلاقي قصيدة نعدّها غير أخلاقية، أو قصيدة تتعارض مع الأفكار التي نؤمن بها.

ولا بدّ من أن يلاحظ القارئ، بدئيّاً، أن العمل الشعري الذي يقرؤه ليس معزولاً، أو معلقاً في الفضاء، وإنما هو، على العكس، ودائماً في، ومع. لذلك لا تصحّ قراءته كأنه سطح شكلي - لغوي لا غير. ولا تصحّ كذلك قراءته كأنه مضمون - اجتماعي لا غير.

بكلام آخر، لا تصحّ قراءة العمل الشعري بما هو خارج عنه، ولا بمجرد نصيته المحضة. فقراءته بعناصر من خارجه إغناء له، وقراءته بذاته وحده، إغناء لتاريخيته أولاً أو لاجتماعيته. فليس العمل الشعري مجرد انعكاسٍ نفسي - ذاتي، كما أنه ليس مجرد انعكاسٍ واقعي - اجتماعي. إنه قبل كل شيء: مركّب إبداعي يصدر عن مركّب إنساني. وهو، إذن، قبل كل شيء، كشف. أعني أنه ليست وثيقة عن المعطى، وإنما هو اختراق وتجاوز.

بعد أن يكتمل تدوق العمل الشعري وفهمه، يبدأ تقويمه. والتقويم هو نوع من الجواب عن هذا السؤال: ماذا أنتظر، بوصفي قارئاً، من قراءة النص الشعري؟ وجوابي الخاص هو التالي: أنتظر ما يُغيّر خبرتي ومعرفتي وما يزيد في

والمجيب، الأخذ والعطاء يُعطي معنىً جديداً للعطاء. قيمة الإنسان في كونه مُعطيّاً: ما هو له هو في الوقت نفسه للآخر.

البيت الأول لا يضيف شيئاً جديداً، على الصعيد المعرفي أو على الصعيد العاطفي - الإنفعالي. على العكس من البيت الثاني، الذي يجدد المعرفة والحساسية ويُغييهما.

شعرية البيت الأول مُستنفدة، لأنها أسيرة الواقع المباشر الظاهر السائع. شعرية البيت الثاني لا تُستنفد، لأنها تتجاوز هذه المباشرة، وتشير إلى واقع آخر، عميق وجديد.

إذا انطلقنا الآن من هذين البيتين بوصفهما نموذجين في النظر إلى الشعر العربي، المُسمى بـ «الجاهلي»، والذي هو نوة وأساس ومادة أولى لما تُسمى بـ «التراث» الشعري، فأَيُّ منهما الأكثرُ شعرية، بالنسبة إلى الحساسية الشعرية، وإلى الكتابة الشعرية، اليوم؟.

الجواب، في معزلٍ عن الميل الذاتي، هو موضوعياً: البيت الثاني.

والسبب هو أنه يظلّ، رغم قِدمه، جزءاً من حركية البحث عن الجديد، أو ضوءاً في طريق هذا البحث. في حين أن البيت الأول، استوعبه القديم وذوّبه فيه، بحيث أصبح جزءاً من الوثيقة التاريخية. فهو وثيقة، أما البيت الثاني فهو فنّ.

- ٤ -

يفترض مما تقدّم سؤالاً حول معنى علاقتنا بهذا التراث، شعريّاً. والجواب أن لهذه العلاقة مستويين: تاريخيّاً، وفنّيّاً. الأولى عامّة، عادية، «قومية»، إذا شئنا. ننظر إلى هذا التراث بوصفه كُلاً، وتُعنى به، بوصفه كُلاً. وتلك هي النظرة المدرسية.

والثانية خاصّة، فنّية، ذاتية. ننظر إلى هذا التراث بوصفه كُلاً أيضاً، لكن عبر مِصفاة الذائقة الفنّية، وقيم الإبداع الشعري. وهي لذلك لا تُعنى إلّا بما تراه جوهريّاً، في حركية الإبداع.

والعلاقة، إذن، بماضينا الشعري، من هذه الناحية، لا يمكن أن تكون على الصعيد الإبداعي، علاقة تبعية وتمجيد، بل يجب أن تكون، بالضرورة الفنّية ذاتها، علاقة استبصار، ونقد، وتدوّق ذاتي، وابتكار وإضافة.

إنها العلاقة التي تتأسّس على الوعي بأن هذا الماضي الشعري، على الرّغم من إبداعاته بل بفضلها، ليس مستودعاً لحقائق معيارية نهائية في كتابة الشعر، وإنما هو على العكس، حركية إبداع، وهو بوصفه كذلك، يدعوا إلى مزيد من توسيع هذه الحركية وتعميقها.

أما مبدأ الفعالية الوظيفية فقائمٌ على النظر إلى الشعر بوصفه أداة أو وسيلة لغاية ما، أي بوصفه يخدم ويُفيد. وهذه نظرة متهافنة في ذاتها، لأنها تجرد الشعر بما هو، بما يميّزه عن غيره، وتساويه بالأدوات. الأداة تستمدّ حقيقتها من وظيفتها، لكن الشعر يستمدّ حقيقته من ذاته، وهذه النظرة تجرد الشعر من ذاتيته، وتنظر إليه كما تنظر إلى آية أداة، ومن هنا بطلانها أصلاً.

لكن إذا كنّا لا نلتمس قيمة الشعر في كونه مطابقة أو في كونه أداة، فأين نلتمسها؟ نلتمسها في شيء آخر هو ما سمّيته بالكشف، أعني طاقة الكشف عن علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء، وبين هذه جميعاً والإنسان - علاقات تجدد الواقع والإنسان، وتجدد اللغة.

ويتج عن ذلك، على صعيد التقويم، أننا لا نفقّس القصيدة التي نقرأها ونقومها بمدى إحياءها المرجعية في عالم عرفناه وألفناه، بل، على العكس، بمدى قدرتها على توليد إحياءات جديدة تنقلنا إلى عالم لا نعرفه. فالشعر يتجه بنا نحو عتبات المجهول، وليست القصيدة وصولاً، بل سفر.

وتحدّد طاقة الكشف في القصيدة مدى جدتها، أي مدى تأصلها في الزمن الذي نشعر فيه أن ثمة شيئاً يتغير، شيئاً ينشأ، مختلفاً وجديداً. وهذا الزمن هو الزمن الحقيقي لأنه هو الذي يصنع التاريخ. غير أن مقياس حقيقته هو في مدى ما يتضمّن من وعد المستقبل. ولهذا كانت جدّة القصيدة تابعة لمدى ما تنطوي عليه من وعد المستقبل.

- ٣ -

من السؤال الخاص: كيف نقرأ العمل الشعري، شعريّاً، يمكن أن نطرح السؤال العام: كيف نقرأ شعريّاً، تراثنا الشعري؟

سأعتمد إلى التبسيط في محاولة الإجابة عن هذا السؤال: لنقرأ لزهير بن أبي سلمى، هذا البيت: نَزودُ إلى يومِ المماتِ، فإنّه وإن كرهته النفسُ، آخرُ موعدٍ ولَنُقرأ له هذا البيت الآخر:

تراه، إذا ما جئته، متهللاً كأنك تُعطيه الذي أنت سائله

ما الفرق بينهما، شعريّاً؟ كلاهما من البحر الطويل: وزن واحد - إيقاع واحد. لكن الشعر فيها مختلف. البيت الأول إخباري، حكيم - عقلي، يقول المعروف. يُكرّر. يدخل في سياق المألوف. البيت الثاني يصوّر. يُقيم علاقات جديدة بين السائل

إنها علاقة ما لا ينتهي بما لا ينتهي .

لكن، يجب النظر، ميدئياً، في هذه الحركية: أكانت «معزولة» - أي «شعرية» بالمعنى الدقيق الخالص، أم كانت هي نفسها جزءاً من حركية أكثر شمولاً - يدخل فيها النحت والرسم، وتدخل الهندسة والموسيقى والغناء؟ بعبارة ثانية، هل كانت الفترة التي سُميت بـ «الجاهلية» لا تُنتج غير الشعر - كما خيل لنا الذين أرخوا لها؟ ولماذا أرخوا لها، شعرياً، وأهملوا الإشارة إلى الفنون الأخرى، وبخاصة النحت والرسم؟

النظر في هذه الحركية لغاية أساسية إذن هي الإحاطة معرفياً بالفترة التي سُميت بـ «الجاهلية» والتي ينسب إليها تراثنا الشعري الأول. دون هذه الإحاطة المعرفية، الفنية على الأخص، تبقى أحكامنا تقليدية، أتباعية، وناقصة، وخاطئة. وهذا يفترض قراءة جديدة لهذه الفترة.

- ٥ -

زعم الذين أرخوا لهذه الفترة أن الشعر كان الفن كله فيها، وأنه كان يعبر عن إبداعية العربي الجاهلي كلها. وصور لنا هؤلاء المؤرخون أن آله الجاهلي فلما كان يقيم في معبد، بل كان يقيم غالباً في خيمة - في فضاء الصحراء. كان شيئاً من أشياء الحياة العادية - صنماً. ولم يكن الصنم عملاً فنياً، بحسب زعمهم، وإنما كان بالأحرى مُصطلحاً. بل كان أحياناً يُصنع من التمر - فإذا جاع صانعه، بادروا إلى أكله. ويروي بعض هؤلاء المؤرخين أن عرب «الجاهلية» كانوا «يستوردون» بعض التماثيل التي يرونها جميلة، ويتخذون منها أصناماً - آلهة. وأن بعضهم كان يتخذ أصناماً من الحجارة العادية التي يعجبهم منظرها، أو من الخشب. ويروي بعضهم واصفاً الجاهلي بقوله: «كان إذا رأى حجراً أعجبه، اتخذهُ صنماً. ثم إذا رأى أحر أجمل منه، ترك الأول وأخذ الثاني».

وصور لنا هؤلاء المؤرخون أن عرب الجاهلية في كل حال لم يمارسوا النحت لغاية فنية، بل لغاية دينية. فكان نحتهم مقتصر على صنع الأصنام والأوثان التي يتعبدون لها.

وخلاصة ذلك أن العربي الجاهلي، في زعم هؤلاء المؤرخين، لم يعبر عن نفسه تشكيمياً - رسماً أو نحتاً، ولم يُنح له، بسبب من طبيعة حياته، أن يجسد عواطفه في ظاهر خارجي - في أشكال مادية.

وهكذا لم يكن أمامه غير الكلمة.

هذا التاريخ سطحي ومتناقض ومضحك، أيضاً. الواقع نفسه، اليوم، على الرغم من جميع التغيرات، يكذب جملة وتفصيلاً - في كل ناحية من أنحاء الجزيرة العربية - موطن

«الجاهلية». ففي كثير من هذه الأنحاء نحت رأيت نماذج منه، شخصياً، يرقى إلى ذروات النحت في العالم القديم كله.

ثم كيف أمكن للجاهلي أن يبدع هذا الشعر العظيم، دون أن يكون له فن آخر - نحت، أو رسم، أو موسيقى، أو معمار؟

لكن يجب أن نعرف أن هذا النتاج الفني - غير اللغوي، انقطع مع الإسلام. لم يتواصل في حركة الثقافة. لم يتواصل تاريخياً، بحيث تتفاعل معه الأجيال اللاحقة، وتستلهمه، وتتابعه. لم يظهر التصوير مثلاً، إلا بعد قرون من ظهور الإسلام. وكذلك الشأن في النحت. وذلك، على العكس، من فن المعمار، ومن الموسيقى والغناء.

- ٦ -

الحقيقة التي توصلنا إليها القراءة الجديدة لفترة «الجاهلية»، هي أن ما سُمي «الشعر الجاهلي» - بنوع من الازدراء الضمني، إنما كان شعر حضارة؛ كان شعراً يصدر عن رؤية مركبة، غنية، وباختصار: حضارية. وكانت تتقافه الأمواج نفسها التي تتقاف شعر الحضارة. فهو أحياناً عقلاني، وأحياناً رومنتيقي؛ واقعي حيناً، وحيناً خيالي؛ مؤتلف مع تقاليد الحياة حيناً، مختلف عنها، حيناً؛ قابل حيناً، متمرد حيناً؛ مجنون حيناً، حكيم حيناً، منطقي حيناً، وتحلي حيناً آخر.

كان متعدداً، ولم يكن واحداً - كما خيل لنا كذلك أولئك الآخرون الذين أرخوا للشعر.

وهذا يعني أن شعرية القراءة تفترض إعادة النظر في التاريخ الشعري، وفي القيمة الشعرية، وفي المفاهيم - وفي دلالاتي التقليد والتجديد.

إنها تفترض الانطلاق من هذا السؤال: ما العمل الشعري؟ وطبيعي أن يُفترض في هذا العمل كونه إبداعياً، ولهذا يفترض في القارئ أن يعرف كيف يكشف السمات التي تجسد الإبداعية، وأن يعرف كيف ينتقد التقليدية، ولا تتم له هذه المعرفة إلا إذا كان يعرف القيم الجمالية العربية، وتاريخية هذه القيم.

لكن، لنعد السؤال بصيغة جديدة: من أين يجيء العمل الشعري؟ هل يجيء من أعمال سابقة - من التراث، أو من غيره؟ وكيف يجيء؟ هل هو تركيب آخر لعناصر سابقة؟ وإذا لم يكن في هذا التركيب شيء آخر غير ما عُرف سابقاً، فما تكون جدوى هذا العمل؟ وإذا وُجد هذا «الشيء الآخر»، فما تكون علامته؟ وبالمقابل، هل أصل العمل الشعري، هو مبدعه؟ وهل هذا المبدع موجود، بشكل «منقطع» عما

قبله، في اللحظة الحاضرة - على هذا السطح الأرضي المباشر، أم أنه موجود أيضاً بشكل «متواصل» في أمكنة وأزمنة أخرى؟

إنها أسئلة تقود إلى أسئلة أخرى، وهي جميعاً شبه غائبة عن قراءة الشعر العربي، نقداً وتقويماً، مع أنها تشكل المدار الأساس لكل قراءة حقيقية. وبين أهم ما تشير إليه هذه الأسئلة، كما يبدو لي، غياب البعد الميتافيزيقي في النظر النقدي السائد إلى النص الشعري، وإلى الإنسان والعالم، عبر هذا النص.

هكذا لا تقدم لنا شعرية القراءة عالماً واضحاً وقينياً.

إنها، على العكس، تدفع بنا إلى أبعد في أفق النص الشعري. إنها شكل من المعرفة يتماهى مع التغير والحركة والالتباس. وهي، لذلك، معرفة مفتوحة، شأن النص ذاته، وشأن الإنسان والعالم.

إن شعرية القراءة هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف، وأدوات اكتشاف، وعلاقات اكتشاف^(*).

(*) من مقدمة «كلام البدايات» الذي يصدر قريباً عن دار الآداب - بيروت.

دار الآداب تقدم

الشاعر العربي الكبير أدونيس

في الصيغة النهائية لدراسته

• قصائد أولى • هذا هو اسمي

وقت بين الرماد والرد

• اوران في الريح

• مفرد بصيغة الجمع

• اغاني مرهبا الدسقي

• المطابقات والأدائل

• كتاب التحولات والهجرة

• في اقاليم النهار والليل

• المسرح والمرآة

حجر الدولة

أحمد دحبور

فلم يسمع أحد
وعبثنا بالمفتاح فزادت أقفال الدنيا
وغفونا نكمر للرؤيا
فهبطنا في قُرح كالسيف،
وأولناهُ إلى فرح . . حتى عاد البلدُ!
وفتحنا أعيننا:
هل هذا المشهد أسود عن قصدٍ؟
أم أن لأعيننا عملاً غير الرؤيا،
ومسافتها الرمذُ؟
وصعدنا القمّة:
كانوا يحتفلون بنا
والساقى ينتخب الأقداح لنا
لكن شراب الساقى كان سراباً،
واجتمعوا في الحفل غياباً،
واجتمعوا عدداً،
وتركنا عند الباب،
فمن مثلي
الحفل على شرفي وأنا المطرود من
الحفل؟
الرؤيا لي، ولي الرمذُ
والموت الموت الموت الموت هو العدّدُ
ألهذا إن المسهم يتعدوا؟
فقطاري مصطنع،
وبريدي مرتجع،
ودمي بددُ؟
وعنيدُ حتى لو لم يظهر في الرؤيا
البلدُ

• • •

لا تطلب مفتاحاً مخبوءاً في زنار
الأم،
لذلك اليوم،
ولم تطلب شمعاً ودموعاً،
لكن تطلب ألا أرجع في طلي
يا حيفا لم أرها إلا في لهفة أُمي
والأحلام،
حلفت: معاً،
وغداً . . .
ومعاً ومعاً،
وغداً سنكون،
ولولا حلفائي ما كان ليغمض لي
عينيه،
على الميعاد، أبي
لكن الوحشة، جنّات الرعب،
مديد الوقت، فراغ البيت، زعاف
الصمت، عواء الذئب . .
طبول تطلبنا،
والمهلة . . لا أحد يعطي مهلة
لم يسعفنا سيف الدولة
لم يدركنا سيف الدولة
غازلنا صفصاف الوديان فلم يُقبل
أحد
أرسلنا الريح، فلم يُقبل أحد
نادينا الشمس، الظل،
الدمع، الأهل،
الشوك، الفل،
العاقل، والمختل،

ما من أحدٍ يُعطي مهلة
والنهر من السحب الجلي أعلى،
يتنزّل أشواكاً،
ويفيض شراكاً مُحْدَقَةً،
وينافز ناراً حتى تدركني الشعلة
هل كنتُ معي؟
أم سافر مني طير أخضر
يحصي أعداد الموق،
ويهيئ روجي للجولة؟
هل كنتُ معي
أم كنتُ اثنين؟
أم أن الوقت يدق الباب،
جرباً تغمر جفن العين؟
فأطارد عمراً يوشك أن . . .
ويطاردني سياف يُقبل من . . .
والوقت يلح،
ولا أحد يعطي مهلة
مهلاً . . مهلاً،
من يمهّل؟
كل رياح الأرض على عجل،
وغراب الصبر بل أمل،
والكرم يلح يدخل غرفة نومي،
يوقظني وأنا صاح،
لا يعجبه أي من غير سلاح،
ليس يفسر بل يستفسر عن نسبي
نتصامت حتى نصف المشهد،
تدخل حيفا كاملة،
فأكلّم حيفا بالعربي

<p>فلماذا لستُ السيفُ، ووعدي حيفاً؟ لستُ وحيداً فالأطفالُ يدي والنهرُ غدي وليّ الجولة</p> <p>• • •</p> <p>ما من أحدٍ يعطي مُهلّة لا أمهلُ من يستمهل، بعد اليوم، هنا</p> <p>حتى لو أن المطلوبَ الملهوفَ أنا لم أمهلُ، يا حيفاً، سيفُ الدولة لكن أغلقتُ على جرحي جسدي وفتحتُ يدي فإذا بيدي حجرُ الدولة</p> <p>تونس</p>	<p>هل تدخلُ ذاكرتي سيفاً وتفارقُها طيفاً؟ هل كنتُ معي أم صرتُ اثنين؟ أم أني من أوهامِ ربّاي، عقدتُ على أنثائي، فأنجبنا طفلاً بالدين؟</p> <p>كلا.</p> <p>فليتمس العرافُ كُفوفَ سواي فأنا ما زلتُ أرى، لا آخرَ ما أعطى الصرافُ، ولكن ما تُملّي عيناي هي حيفاً. ما زالت حيفائي ذهبَ الرمْدُ وأقَى البلدُ لم يسعفني سيفُ الدولة</p>	<p>لم يدركني سيفُ الدولة ما كان هناك، فقد هبطتُ فثرانُ السقف على كُتبي واستيقظتُ ثانيةً، لكن ليموت، أبي فثرانُ السقف غَفَت حَوْلَهُ وتأجّلتُ الجولة وأنا أستمهلُ، لكن. لا أحدٌ يعطي مُهلّة</p> <p>• • •</p> <p>هل أخرج من حيفاً ولداً، لأعود إليها بعد العصر وتخرج من كتب أبدأ؟ هل أنسى أن غداً، ومعاً، وغداً وغداً... يا حيف الأحلامِ المكسورة يا حيفاً</p>
--	---	--



قرأت العدد الماضي من

«الآداب»

الياس خوري

أم ندافع عن مواقع سقطت، ونحن نخالها موجودة في وهما؟.

لن أتابع التساؤلات، فهي ستقودني إلى الاعتذار عن قراءة العدد الماضي، بل سأحاول، قبل تسجيل بعض الملاحظات على العدد، أن أشير إلى مسألتين:

المسألة الأولى، في أن «الآداب» أصبحت المجلة الأدبية الوحيدة التي تصدر في بيروت، بشكل منتظم (!). وهذا له دلالة. كان سهيل إدريس نَصَّب نفسه مدافعاً أخيراً عن مجد ثقافة لم يعد لها من حصانة المجد سوى ذكرياته، أو كأنه يريد أن يقول إن الثقافة تستطيع أن تستمر في كل الظروف، حتى وإن اضطرتها الظروف إلى الكمون، والتراجع، والقبول بالتهميش. «الآداب» وحيدة اليوم في مدينة كانت تصدر جميع المجالات الطليعية الأدبية في العالم العربي. وهذا الاستمرار والعناد، يشيران في نفسي شعوراً متناقضاً من الإعجاب واللامبالاة. إعجاب بالحياة التي تستمر، ولا مبالاة تجاه إصرارها على هذا الاستمرار. وأعتقد أن هذا الشعور المتناقض هو في جوهره، رفض للتحوّل إلى رموز. بيروت بما فيها ومنّ فيها، تعلم وهي التي أطلقت أو استقبلت جميع رموز الثقافة العربية في الماضي، أنها لا تريد أن تتحوّل إلى رمز. لم نعد نحب الرموز ولا نريد رمزاً جديداً ونصباً جديداً للموت. لذلك لا نطلب شيئاً، ولذلك فنحن أيضاً لا نبالي من لامبالاة الآخرين بنا.

المسألة الثانية، هي أنني أناقش عدداً صدر في نيسان الماضي، وكان من المفترض أن أناقشه منذ شهرين. لكن الآن تبذّر، والشهران مرّاً كأنهما لم يمرّاً، والنصوص التي

قراءة العدد الماضي من مجلة «الآداب»، وهو تقليد للمجلة أراد الصديق سهيل إدريس استعادته وأرادني أنا أن أكتبه، هذه القراءة تتحوّل في الطرف الذي نعيشه في بيروت، إلى مشكلة. فقراءة عدد مضى، تفترض إحساساً بالزمن. أي أنها علاقة بماضٍ قريب، وافترض ضمني بأن الزمن يتغيّر، وبأن اليوم هو غير الأمس، والمشكلة هي أننا نعيش في واقع مغاير، فلا الزمن هو الزمن، ولا نحن هم نحن، نقرأ الماضي كأننا نقرأ المستقبل، وتنتفي الزمنية عن أفعالنا، لندخل ليس في المطلق، بل في الموت. وهكذا تصبح قدرتنا على القراءة، مرهونة بعلاقتنا بموتنا الذي نعيشه، في مدينة تموت، وبلاد متروكة لقدر الخيانة.

غير أن مجرد صدورنا، ومجرّد أن نكتب، هو فعل ضد الموت: هكذا كنت أعتقد دائماً. كنت مليئاً باليقين أن مقاومة الموت هي في الانغراس في الحياة، وإذا كانت الحياة ممنوعة في بيروت منذ أربعة أشهر (مع صدور العدد تصبح خمسة أشهر، لكن هل تضيف هذه الحقيقة شيئاً؟)، فإن المقاومة هي للخيال، أي للكتابة والقراءة. هكذا للمرة الأولى، منذ بداية هذه الحرب، عام ١٩٧٥، فهمت حكاية أفلاطون عن الكهف والظلال. لأول مرة بدا لي أن الكهف حقيقة، وأن الحياة هي ظلال لحلمنا عنها. واعتراني الخوف، الخوف من أن تكون الحقيقة هي الوهم، وأن تفقدنا الكتابة والقراءة، إلى التعمّد على الموت، بدل مقاومته، وأن تكون الحروف التي تتداعى على ضوء شموع بيروت المحرومة من الكهرباء، هي ظلال لمعرفة فقدناها. وللمرة الأولى أتساءل، هل نقاوم حين نكتب؟ هل نقدم في إصرارنا الجنوني على الاستمرار شيئاً،

بأجواء أواخر الستينات، حين كان الشعراء يقفون على شرفة الزمن العربي، بوصفهم شعراء القبيلة.

لقد انهارت الشرفة، ولم تعد «حرب الشعراء» التي كان يشعلها عبد الوهاب البياتي في زوارب الصحافة اللبنانية، تثير فينا غير الشعور بالشفقة والرتاء. ومرة أخرى، تنتقل هذه الحرب إلى مصر، وبدلاً من أن يناقش أدونيس في عمله الشعري، مقترباته الفكرية والنقدية، توجه إليه اتهامات من نوع «الشعوبية» وما شاكل، وهي اتهامات مضى عليها الزمن. أدونيس والشعراء الآخرون من مؤسسي الحداثة الشعرية العربية، دخلوا في تاريخ الأدب العربي، وصار نقاشهم يتطلب نوعاً آخر من الأسئلة التي تفتح باب التطور والتحول في الشعر. صار من المفترض أن تناقش تجربة المؤسسين على ضوء آفاق التطور الشعري الراهن من جهة، وأن تدخل في نصاب الأدب العربي بأسره. أين يقع شعر الحداثة من الشعر العربي، هل يستطيع أن يجاور الشعر في مرحلته الكلاسيكية وأن يجاوزه؟ أين هو اليوم من الشعر في العالم، وفي العالم الثالث بوجه خاص؟.

هذه هي الأسئلة التي من المفترض أن تناقش. غير أن الوسط الثقافي العربي، ما يزال كما يبدو، احتفالياً، يحتفي بالقشور وينسى الجوهر.

الصورة والمرأة

يقدم الشاعر صلاح ستيتي في مقاله «قراءة عربية لأعمال أوروبية»، رؤية شمولية للثقافة العربية المعاصرة. فالثقافة «لا تستطيع أن تكون بريئة»، وهي بالتالي جزء من جدلية صراع طويل بين ضفتي المتوسط. وقراءة ستيتي الشمولية تحاول أن تلتقط آلية هذه العلاقة المعقدة. دون أن تنتقل إلى دراسة الكيفية التي يهاجر فيها النص الغربي إلى الثقافة العربية. «فسارتر العربي» على سبيل المثال هو غير «سارتر الفرنسي»، إنه هنا يساهم في صياغة الإيديولوجية القومية، بينما هناك لا علاقة له بالفكر القومي لا من قريب ولا من بعيد، وإليوت المحافظ يستطيع أن يكون هنا مصدر وحي للشعراء اليساريين، وسان جون بيرس، يتحول في ترجمة أدونيس إلى اندراج في البحر اللغوي العربي، والسريالية تتحول في صوفية الشعر الحديث إلى غير السريالية.

شيء كبير يتغير، إنه مزيج من التمرّد والنضج. لم يستطع النموذج الغربي أن يكون نموذجاً. لقد دخل في سياق المبنى الثقافي العربي، وأعيد تشكيله من جديد. لذلك فالغرب كمرآة لنا، كما اقترح مرة عبد الله العروي، يصبح مسألة إشكالية. إنه مرآة وهناك مرآة أخرى في الوقت نفسه، هي

أمامي تحفل بلازمنية القضايا التي تطرحها. هذا الشعور بلازمنية الزمن هو ما يرعبني، وكنا قد لاحظنا في سيل المجلات «الأكاديمية» التي صدرت في بيروت منذ مطلع الثمانينات هذه اللازمنية، يومها فسرنا ذلك الواقع بأنه يعود إلى القمع، أي إلى تحول المثقف العربي إلى تقني معرفة عند الأنظمة، وخفنا أن تتعمم التقنية في المعرفة لتحوّلها إلى غطاء للقمع، ففي هذه البلاد المحكومة بالتخلف والديكتاتورية، تصبح المعرفة التقنية مجرد حجاب.

اليوم تنتقل اللازمنية إلى الأدب نفسه، ونواجه ونحن نقرأ عدد «الآداب» الماضي بها، ولعل أهم نصوص هذا العدد هو المذكرات، ولعل انعدام الجاذبية الذي يلفنا هنا في بيروت، هو انعكاس لانعدام جاذبية الواقع العربي برمته.

السيرة الذاتية

أهم نص في العدد، هو الفصل الثاني من سيرة سهيل إدريس الذاتية، وقد نشر إدريس الفصل الأول في العدد الأسبق. ما يستلفتنا في هذا النص هو عودة إدريس إلى الكتابة الإبداعية. فصاحب ثلاثية «الحي اللاتيني»، الذي ساهم في تشكيل ملامح الرواية العربية الحديثة، يعود في سيرته الذاتية إلى كتابة فن نادر في الثقافة العربية. فالسيرة الذاتية فن شبه غائب، ولا أفهم سبباً لغيابه، خاصة بعد أن استطاع طه حسين في «الأيام» أن يؤسس هذا الفن، بوصفه اقتراباً من الوعي، واكتشافاً للذات، وكتابة أدبية فنية، تمتاز بقدرتها على الإحاطة بزمنها وتسجيله. إدريس يقترب من سيرته مسلحاً بوعي أن تكون هذه السيرة سجلاً أدبياً واجتماعياً، فيها نشم رائحة بيروت، التي رسم بعض ملاحمها في «الخنديق الغميق»، وفيها أيضاً نستعيد زمن البدايات الأدبية التي أسست للحداثة، وحققت ففزة في المحلات الأدبية العربية. لا أستطيع أن أحلل سيرة لم أقرأ سوى فصلين منها، لكنني أستطيع أن أستشرف وجهة النص الذي يكتب، فإدريس أمام تحدٍّ حقيقي، هو يعرف أن عليه أن ينهض بنص جديد وأن يكون نصّه شهادة اجتماعية - أدبية، وأن يسد بعض ثغوب ذاكرتنا، التي ملئت بثغوب الحرب من مواجهة الواقع.

الأسئلة القديمة

لست أدري ماذا دفع بأحمد أبو كرف إلى طرح هذا النمط من الأسئلة على أدونيس. فمقابلة أبو كرف التي أعادت «الآداب» نشرها عن «المصور»، تكشف خللاً عميقاً في الحياة الثقافية العربية. فهي لا تطرح أية قضية أدبية أو شعرية، تحاول أن توجه اتهامات لأدونيس، بشكلٍ ذكرني

وهي قضية كانت تستحق من الهاشمي بحثاً أكثر استفادة وتحليلية.

سوف أتوقف عند القصص لأسأل، أين البحث في القصة التي تُكتب اليوم؟ أتمنى أن لا تكون قصص العدد الماضي معبرة عن تيارات القصة القصيرة العربية، لأنها في مجملها قصص تشبه التسارين وليس التجارب. د. علي حجازي في «القبضة والأرض»، يبقى عند إرهابات الكتابة حول المقاومة. المقاومة ضد المحتل أنتجت أدباً إشكالياً، من حبيبي إلى كنفاني إلى آخره... هنا، تبقى القصة في حدود التمرين على صياغة موقف وطني دون البحث في أعماق الشخصيات. أما «كلاب» أبو بكر العيادي فتعيدنا إلى الرمزية المباشرة، وتبقى «لوحة» منار فتح الباب محاولة رسم لوحة بتقنيات جديدة، إنها قصة تستحق أكثر من قراءة.

لعل خالد الخزرجي في قصيدته «بيروت والطوفان»، لا يصف بيروت وحدها، بل يصف هذا التردد، والدوران الذاتي الذي يحتاج الشعر الحديث:

«أسريت أبحث عن جذور سلالي

شاخت بي الطرق اقديمه واحتواني

تعب... وصوّح بي زمني»...

إن التعب، تعب القصيدة من دخول عمود الحداثة وتكراره. أما آن للقصيدة الحديثة أن تكسر قواعد الخمسينات، وتنغرس في هذا البحث عن الحاضر بلغته؟

علاقتنا بثقافتنا، ليس بمعنى تكرارها، بل بمعنى إعادة إنتاجها.

تبقى مسألة أخيرة هي مسألة الرواية العربية في علاقتها بالغرب. أعتقد هنا أن الإشكالية التي يثيرها ستيتية لافتة للنظر وإن كانت غير جديدة، فهو ينطلق من أعمال قليلة، أساسية، من فكرة العودة إلى الوطن. من نبي جبران إلى مصطفى سعيد، الطيب الصالح. ومن الحني اللاتيني إلى ألبير قصيري. غير أننا نستطيع أن نرى الغرب في زاوية أخرى من الرواية، في الأشكال أولاً، وفي الوجود المباشر ثانياً، في الشكل الروائي وعلاقته بالشكل الأوروبي من جهة، ثم في محاولات الرواية الجديدة التمرد على هذا الشكل، كما نستطيع أن نراه في واقعه الداخلي، في «ثلاثية» محفوظ أو في العديد من الأعمال التي تصف الكولونيالية في بنيتها الداخلية. خاصة من خلال شخصية «المثقف» التي طغت فترة على مجمل الكتابة الروائية، العربية.

القصة والشعر

لن أتوقف طويلاً عند بقية مواد العدد، رغم أن مقال عبد الرحمن طهازي يستوقف، بالأضواء التي يلقيها على تجربة محمود البريكان، ورغم أن بشير الهاشمي في مقاله عن المازني يثير قضية هامة لا تناقش عادة في النقد الأدبي العربي،

دار الآداب تقدم

الرؤية الفلسطينية: سحر خليفة

في طبعة جديدة من رواياتها

• لم نعد جوارى لكم

• الصبار

• عبّاد الشمس

دسّر لها مدينا

مذكرات امرأة غير واقعية

أيتها القري لقد اتعبتني

عيسى حسن الياسري

١	مرتحفةً بين يديّ ..	قراي
٢	ولا أبكي	خذلني قدمائي
٣	آخر نهر يروي صحرائي	قلتُ .. لفراشة حقلك
٤	يدخل منتصف الليل مغطى بالثلج ..	هاتي كفك
٥	ورائحة البارات ...	ولندخل محراب القلب
٦	ويرقد ميتاً فوق ..	كانت تهرب مني
٧	ذراعي ..	يهرب وجهك
٨	الموت مخيف	وطمأنينة قلبي ..
٩	كنت .. اذ يتجول بجوار الأكواخ ..	وظلال النسيان
١٠	تضمين عضون طفولتنا ..	اني أتسول كسرة نسيان
١١	تحت دخان نجودك	لا شيء ...
١٢	تلقين علينا ثوبك ..	سوى كسرة نسيان
١٣	وتعاويد السحر	جرة ماء ..
١٤	اني أشحد ساعة نوم هادئة	تطفئ موقد ذاكرتي
١٥	يوماً ..	ناثية أنت
١٦	لمرافقة امرأة ترغب ..	كنت بيتي
١٧	أن تخلو بي	سفري اليومي
١٨	وتقرب شفيتها من شفتي	بكائي في احضان المرأة
١٩	فلا تنهني أحجارك	كراسة درسي
٢٠	أمطار مسائك	رائحة جسدي الطينية
٢١	آه - قراي	في يوم ما ..
٢٢	ماذا أبقيت لي غير جليد القلب	قلت .. ارحل
٢٣	ووحشة منفاي	لكن ..
٢٤	قلت ..	احذر أن تستبدل رائحتي
٢٥	في الليل	أن تشكو هربي ..
٢٦	أوقد قمري	من صخب الشارع ...
٢٧	وثريرات نجوم	ودخان المقهى
٢٨	ونهاراً ..	وفعلت ..
٢٩	أغلق بابك دون جميع الخلق	جث السنوات تخاصر بابي
٣٠	عدا مخلوقاتي ..	آخر سنبله تودي قلبي تسقط ..
٣١	وفعلت ..	
٣٢	هذا الإرث الهائل يبهظني	
٣٣	أي عذاب انزلت بي	
٣٤	لو انفض عني	
٣٥	- وكما يفعله الناس هنا -	
٣٦	اسمك	
٣٧	لهجة أمواجك	
٣٨	وهي تثرثر طول الليل	
٣٩	ينام النهر	
٤٠	أنام أنا	
٤١	وينام الشاطئ	
٤٢	وتظل تثرثر	
٤٣	أنت اللعنة	
٤٤	جوعي	
٤٥	مذبحتي اليومية	
٤٦	اني أتسول عتقك لي	
٤٧	ما دام يثرثر موجك بين ثيابي	
٤٨	لن أترك ..	
٤٩	أن أحيا .. بسلام	
٥٠	قراي	
٥١	معذرة	
٥٢	الوحشة قاسية	
٥٣	وأنا وحدي	
٥٤	ليس معيماً أن أضعف	
٥٥	التجوال بعيداً عن صخب الشارع	
٥٦	وضجيج الأسواق	
٥٧	بورثني الجوع	
٥٨	وأنت ..	
٥٩	تمضين بعيداً بي ..	
٦٠	عن هذا	
٦١	رائحتنا لا يألّفها الناس هنا ..	
٦٢	شكل ملابسنا ..	
٦٣	لهجتنا	
٦٤	والتطواف ..	
٦٥	بعيداً عن صخب الشارع	
٦٦	يجعلنا مكشوفين لبرد الليل	

النقد والمعاصرة

حول اشكالية الابداع والسلطة

بقلم: علوي الهاشمي

أقام اتحاد الكتاب التونسيين في الدورة الثامنة
للملتقى ابن رشيق ندوة خاصة في مدينة القيروان (١٢ -
١٤ أيار ١٩٨٩) في موضوع «النقد والمعاصرة»
قدّمت فيها أوراق دارسية يسر «الأداب» أن تنشرها
في هذا الملف الخاص.

بما يجعل شكل الشبكة وحدودها وطبيعتها، من ثم، موسومة
بشكل السلطة السياسية وحدودها وطابعها. لذلك تستميت
هذه السلطة في الدفاع عن شبكتها ونسيج الثوب الذي
يسترها ويخفي عوراتها الخلقية والخلقية.

ومن أجل ذلك تدخل السلطة السياسية في صراع مستمر
مع مظاهر السلط الأخرى من أجل اخضاعها وهيمنة
عليها، الاقتصاد، الأخلاق، الدين، التعليم، الثقافة،
العائلة... الخ. وبمجرد أن تخضع هذه السلط المختلفة إلى
سلطة السياسة وتقبل بالتشكل في نسيجها وبالمثل إلى
رؤيتها ومشية قولها، تتحول شبكة السلطة، في صيغتها
السياسية النهائية، إلى ما يدعوه ميشيل فوكو «سلطة المعرفة»
أي سلطة الايديولوجيا حسب التعبير الماركسي. ويرى فوكو
في كتابه الموسوم إرادة المعرفة La volonté de Savoir وهو
يجمع كل مظاهر السلطة ويوحدها في شبكة المعرفة السائدة
«أن الخطاب السائد في أي مجتمع هو خطاب سلطة، خطاب
ينظم، يصغي ويراقب، ويسد الطريق على الناس في
مقولات معينة. وهذا الخطاب يحكم قبضته على البشر من
المهد إلى اللحد، من رياض الأطفال إلى ملجأ الشيوخ. انه
خطاب تتحد فيه السلطة بالمعرفة»^(١).

ويفهم من هذا الرأي أن السلطة، بشكلها الفوكوي
المطلق، تسعى إلى حبس نفسها أخيراً في شبكة ضيقة من
ناحية الصياغة Form لا من حيث المضمون والمحتوى

(١) انظر عرضاً للكتاب في مجلة (فصول) المصرية عدد 3 من عام
1984، وقام بهذا العرض محمد حافظ دياب.

تشخصت الحدائث الشعرية، بعد أن ظلت أفقاً تصوب
إليه تجربة الابداع العربية، في مظهر محوري عميق راحت
تدور عليه حيوية الوعي المعاصر بأفاهه الابداعية المتسعة،
ويتمثل ذلك المظهر في ادراك حقيقة السلطة.

وإدراك هذه الحقيقة يعني، قبل كل شيء، إدراك جوهر
الابداع الذي هو حركة متصلة دؤوب نحو الحرية، فضاء
الحرية، بعيداً عن جميع مسارات السلطة وخيوط شبكتها
المتقاطعة.

وهنا بالذات، عند هذا المستوى من الادراك، يكون
الوعي المبدع محصوراً بين طرفي ثنائية اشكالية: السلطة
وتمثل القيد والثبات والأمر الواقع واللا ابداع. انها تمثل القوة
السالبة، اختصاراً أو الكابحة في أحسن الأحوال. والمبدع
وهو يمثل الحرية والتغير والحلم والابداع وكل ما هو جميل.
إنه باختصار مقابل يمثل القوة الموجبة.

ولأن الابداع، بما هو حرية، فضاء لامتناه، فإن السلطة
بما هي قيد، شبكة ضيقة محكمة النسيج والحياسة. من هنا
يؤلف الطرفان ثنائية ضدية متنافرة ولكن مضطرة إلى التعايش
في اطار الصراع الحتمي المنسجم، لو جاز لنا بهذا التعبير أن
نؤمى إلى «صراع وحدة الاضداد». فهي اشكالية ثنائية
ملتبسة، اذن، في حيز صراعها الزمكاني، وان لم تكن كذلك
في تحديد طرفي الصراع وتقويمها سلباً وإيجاباً.

وحين رأينا السلطة في صيغة «شبكة متقاطعة الخيوط»
فلكي لا نجعل من «السياسة» مدلولها المفهومي الأوحده،
وإن قامت (السياسة) مقام النول وأداة الحوك وآلة النسيج،

content، وتمثل تلك الشبكة في صيغة المؤسسات
establishments وفي طبيعتها الخطاب المعرفي Cultural text
والذي من ضمنه، ضرورة، الخطاب الابداعي (بمعنى أدق
اللابداعي) (NON) Creative text.

أما من حيث المضمون فالسلطة تمثل، حسب تصور فوكو
السابق، شبكة واسعة مترامية الأطراف تشمل الانسان في
مجتمعتها من المهد الى اللحد. وهذا يعني أن النسيج الأوسع
والأخطر من هذه الشبكة السلطوية ذو خيوط غير مرئية
ولذلك فهي مؤثرة وفاعلة في حرك شبكة المحيط وتغذيتها
بمراكز السلطة أكثر من المؤسسة الجاهزة أو الخطاب الناجز.
ولكن لأن هذه المساحة الخفية من شبكة السلطة مساحة
واسعة هلامية، أي غير متشكلة تشكلاً نهائياً كالمؤسسة أو
النص/الخطاب، فإنها تنطوي على مستويات من الصراع
والحرب الدائمة، نظراً لدأب نول السياسة المستمر في حوك
شبكة السلطة من جميع خيوط القوى الأخرى ومظاهر
السلطة المختلفة حسباً للمحت من قبل. لذلك ينطوي اطار
السلطة على صورة النقيض ويضم ملامح الضد بالضرورة.
وهو ما يمكن فهمه من التعريف الذي يخلص فوكو اليه حين
يعرف السلطة بأنها «علاقات القوى المتعددة التي تحتل البناء
الاجتماعي بأكمله، والتي تؤلف محاور صراع ومقاومة لا
محدودة، يشكل كل محور منها مركزاً لعلاقة سلطوية،
تتضمن مقاومة موضوعية ذات طابع خاص (عنيفة، منظمة،
عنيفة، جذرية مساوية... الخ). غير أنني أتحرز من قبول
النتيجة التي تبلغها رؤية فوكو التحليلية المطلقة والمضادة لمبدأ
الاحتمية التاريخية. فهو مبدأ يفتح سبيل الرؤية على النور
والأمل وانتصار قوي الخير والمحبة وكسبها المعركة في نهاية
المطاف، مما يعزز طاقتها في الصراع وأملها في النصر. وذلك
على عكس رؤية فوكو، الدائرية المغلقة التي تجعل من
السلطة قدراً لا يمكن تفاديه وقانوناً مطرداً لا يتوقف بحيث
يشمل أطرافه الانسان زماناً ومكاناً ومحاصره من كل جهة
وصوب، إذ أنه في نظر فوكو «لا يمكن القول إن ثمة فئة
معينة خارج السلطة، لأنه «لا داخل» و«لا خارج» في مثل
هذا الوضع العلاقي، كذلك ليس هناك حسم نهائي، بل
حالة حرب عامة، وصراعات موضوعية، مع انتصارات
وتقلبات ليست نهائية»^(٣).

إن هذه الرؤية وإن تكن واقعية، أي صادرة من معطيات
الواقع وشروطه وعلاقاته الانتاجية، فهي ليست حقيقية.
وذلك للسبب نفسه الذي تصدر عنه فيحاصرها باعادة
إنتاجها فتعود هي الى معانيته وتحليله على النحو الذي أنتجها

(٢) المرجع السابق نفسه.

وتقوم هي بدورها في إعادة إنتاجه، وهكذا لا ينكسر الطوق
ولا تتوقف الدائرة المغلقة عن الدوران حول مركزها.
أما الحقيقة فأمر غير الواقع المشمول بشبكة السلطة. انها
نقيضها المتململ في داخلها والمتطلع الى خرقها وتجاوز
مساحتها الضيقة نحو فضاء المستقبل. ترتبط الحقيقة بالابداع
والحرية، في حين تقترن السلطة بالواقع واللا ابداع والقيود.
وهذا ما يجعل الحقيقة ذات طبيعة جمالية، في جوهرها،
ترتبط بالحلم والتخيل وطاقة الابداع. وليس هذا شأن
الواقع السلطوي - النقيض. إذ ليس يعني وجود طائر الحلم
في قفص الواقع، ان ذلك الواقع الراهن يمثل الحقيقة في
جوهرها، وان يكن مظهراً من مظاهرها التي تكشف عن
شروط الواقع وضرورة تجاوز هذه العلاقة الثنائية المختلفة
فيه. والتجاوز اتجاه نحو المستقبل، الحلم، والواقع البديل
والمتحقق، وليس الزائف والمراوغ، ضمن شروط وعلاقات
أكثر انسانية وحرية وابداعاً.

والسلطة في مفهوم نقدي مغاير لرؤية فوكو السابقة هي
«نقيض ذلك كله. السلطة هي الاكتفاء بالقائم، هي الرسوخ
والترسيخ في اطار النظام، هي قبولية الآتي على شكل
الكائن. انها حمى الانغلاق»^(٣). ولذلك فإن النقيض يتمثل
في الحقيقة المتجهة أبداً نحو المستقبل، أي نحو هدم السلطة
هدماً مستمراً دون هودة، كسباً لمساحة أوسع من فضاء
الحرية والابداع. وهذا ما يجعل طبيعة العلاقة بالسلطة
معيّاراً حقيقياً للحدثة في الثقافة والفكر والابداع، عند معظم
الباحثين المحدثين، أي في اطار رؤية الحدثة النقدية^(٤).

وتعني العلاقة بين الحدثة والسلطة، ضمن هذه الرؤية
الحدثية، اشكالية ثنائية قائمة ومحسومة، ولكنها ليست أبدية
مطلقة ولا تمثل دائرة مغلقة، لأنها مرهونة بشروط الواقع
الذي أنتجها. كما بينت. وان تكن تلك الشروط قسرية
وعميقة الى الحد الذي يصعب معها تصور أي انبلاج لواقع
جديد من صلبها المظلم. ومن هنا بالذات، تكون للحدثة
والابداع وظيفتها الاشكالية كطرف في ثنائية، السلطة طرفها
المقابل دائماً.

وما دام الابداع والحدثة حركة في اتجاه المستقبل والممكن
والمحتمل، فهي انفلاتات، كالشرارة، من رماد الزمن

(٣) كمال أبو ديب: (أنظر مقالة (الحدثة/ السلطة/ النص) المنشورة في
المرجع السابق.

(٤) أنظر مثلاً على ذلك موقف عبد اللطيف اللعبي المنشور في مجلة
(كليات) التي تصدرها أسرة الأدباء والكتاب في البحرين، عدد 4
عام 1984. وذلك في مقالة بعنوان (الثقافة العربي واشكالية
السلطة).

المحترق، أو الواقع الناجز المكتمل أو المنتهي، انفلات من الماضي صوب المستقبل، ومن الرماد جهة الحريق القادم المخزون في رحم الشرارة. من هذا الوعي الضدي للزمن، يأتي كون الحداثة، بدءاً، رفضاً وإعياً، للسلطة، فاذ تعي الحداثة نفسها في اطار الزمن، فانها تصبح علاقة لا بالماضي فقط، بل بالآخر، الآخر بما هو عالم قائم، متشكل، جاهز الأجوبة، مكتمل اللغة، في سلام مع نفسه ومع العالم^(٥). ان السلطة، اذن في معناها الواسع لا المطلق، هي عدو الابداع الأول لأنها قيده الثقيل الذي يسلبه جوهر خصوصيته (الحرية) ويقص جناح تخيلته، ليلعب «المبدع» داخل نظام السلطة دور الموظف أو المؤمن المبتور المخيلة^(٦) كما أن الابداع، في المقابل، هو عدو السلطة الألد، لأنه نقضها ومبطلها وخارق شبكتها ومخرب نظامها والمحرض الأول على هتك نسجها. ومن هذا المنظور الابداعي ينظر أدونيس الى الشعر كمظهر من مظاهر الابداع، فيرى أنه «الكلام الانساني الوحيد الذي يظل، بطبيعته، حراً، ذلك أنه يرفض، بطبيعته، كل شكل من أشكال تمويه الواقع، أي كل شكل من أشكال القمع»^(٧).

ولا يخفي بعد ذلك أن هذه العلاقة الضدية المتوترة من الابداع والسلطة، تثير بالضرورة عدداً من الاشكاليات، خاصة في علاقة كل منهما بعنصر الزمان، فقد سبق أن ربطنا الابداع والحداثة بالمستقبل، في حين حصرنا السلطة في اطار الماضي. وهذا الربط هو ما قد يثير اشكالية العلاقة بين الحداثة والماضي من جهة، وبين السلطة والمستقبل من جهة ثانية.

ان الحداثة والابداع، كما قلنا، حركة صوب المستقبل والحلم، فهي تحول مستمر وتغير دائم. بذلك فهي نقض الثبات والجمود وسلطة الأمر الواقع والسائد والمألوف. انها نقض السكون المتراكم الذي تحول مع تعاقب المراحل الزمنية المتراكمة الى هيكل سلطوي قائم ذي محتوى ايديولوجي متصلب يستقطب في فضائه الضيق جميع حركة الحياة ليعيد انتاجها بما يخدم واقعه ويكرس هيكله ويحمي نظامه القائم. بذلك لا يعود الماضي تاريخاً حياً متحركاً ومتغيراً، بل يغدو زمناً متجيراً وواقعاً متكلساً يدور على نفسه، يغدو قفصاً وسجناً وقيداً ثقيلاً.

ولأن السلطة من الناحية المنطقية، في اطار ما تم بيانه من

علاقة ثنائية متلابسة، لا توجد بغير طرفها الاشكالي المقابل، اذ لا تقوم سلطة بلا متسلط عليهم ولا سيد بغير مسود، فلا يعقل أن يكون سجن الماضي كزمن ساكن فارغاً من التاريخ المحبوس فيه والمغلوب على أمره كحركة وفعل معارضين.

وغالباً ما تجمع صورة النقيضين المتعارضين الماضي / زمن السكون والتاريخ / زمن الحركة، في اطار مفهومي واحد اصطلح على تسميته «التراث». ويمثل هذا المصطلح العام عقدة الاشكالية بين سكون الماضي وحركة التاريخ فيه بحيث يصبح الرجوع الى التراث رجوعاً الى الماضي لا الى التاريخ، الى السكون لا الى الحركة. وفرق بين الرجوعين. اذ «ليس الماضي كل ما مضى. الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة. فان ترتبط، كمبدع، بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة»^(٨). وتلك هي حركة التاريخ التي ضمرت بفعل تكاثف الظلمات عليها ومن حولها حتى غدت في حجم النقطة. ولأنها «مضيئة» فهي في وضع اشكالي قائم مع ما حولها من واقع نقض، تتوقع وجود العين التي ترصدها وتوسع من مجالها الضوئي، فينكسر بذلك طوق الماضي الزماني ليغدو التاريخ حركة متصلة مفتوحة على المستقبل دائماً، كما هي حتميتها وطبيعتها.

وبهذه الرؤية الكاشفة لعلاقة الماضي الساكن بالتاريخ المتحرك يخرج «التراث» من مفهومه السكوني الجامد الى المفهوم الحركي الحي، فلا يرتبط بالماضي فحسب بل يرتبط بحركة الحياة في كل زمان ومكان، ويغدو عنصراً من عناصر الخلق والابداع. من هذا الاطار المفهومي وحده تصير لكلمة «التراث» طزاجة لا تفسد وحياة لا تموت وحركة لا تترك للسكون. وبذلك يمكن فهم هذه الحقيقة التي يوردها أدونيس عن التراث حين يقول: «ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه. التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك. التراث لا ينقل بل يخلق».

وعند هذا المستوى من الفصل بين الماضي والتاريخ وبين الحركة والسكون، يمكن اعتبار الحداثة التقاطاً للشرارة المحبوسة في رماد الماضي والانقطاع بها عن واقع الرماد المتراكم انطلاقاً بها كنقطة ضوء الى افق المستقبل، أي نقلها من سجن المعلوم الى فضاء المجهول ومن الواقع الى الحلم. وفي اطار هذا المعنى يصح القول ان «الحداثة انقطاع» وهكذا «تتفرد الحداثة اذن في توحيدها للماضي بالحاضر، وفي اعتبارهما حلقتين على مسار واحد، هو مسار قمع الانسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة. ولا يبقى للحداثة، بهذا المعنى الا المستقبل».

(٥) كمال أبو ديب: المرجع السابق (فصول).

(٦) عبد اللطيف اللعبي: مجلة (كلمات).

(٧) أدونيس: الثابت والمتحول (3) صدمة الحداثة، دار العودة، ط 4

بيروت 1984 ص 297.

(٨) نفسه ص 313.

ولكن ما هو وجه الاشكالية في طبيعة العلاقة بين السلطة والمستقبل، ما دام المستقبل هو جهة الابداع والحدثة التي هي نقيض السلطة؟ وهل يمكن أن يكون المستقبل مساحة مشتركة بين السلطة والابداع، بين القيد والحركة؟

ان المستقبل من الناحية المنطقية هو نفي تام لوجود السلطة، بمعناها الواسع التي تستمد وجودها من شروط الواقع المنجز والمبني، أي الواقع الضامن لاعادة انتاجها، حسب النظرية الماركسية التي يناقضها ميشيل فوكو ويرى ما هو عكسها صحيحاً، أي «أن السلطة عنصر مؤسس في جهاز الانتاج، وليس الضامن لإعادة الانتاج. وهذا يعني أن السلطة في نظر فوكو غير منطقية الوجود، بل هي متصلة في وجودها كعنصر مؤسس بكل مساحات الزمن بما فيها المستقبل. وهو ما لا أراه لأنه يعطي السلطة قوة مطلقة يصادر بها على المستقبل وينفي، ضمناً، امكانية الطرف الاشكالي الآخر، الحرية والابداع، وقوته كطرف مقاوم نقيض في التخلص من سجن السلطة وشروط الأمر الواقع. وهذا نفي للمستقبل وحجر على مقدرة الابداع الانساني في التوجه نحوه أو في صنعه وبناءه. أما أن تكون السلطة ضامنة لاعادة الانتاج فقط، فيعني أن زمن السلطة الطبيعي هو الماضي وعملها التقليدي هو اعادة انتاج شروط الماضي التي بها تستطيع الاستمرار فترة أطول. اذن فماضي السلطة يقع أمامها، فهي تتجه دائماً اليه. أما المستقبل فزمن لا تعرفه السلطة ولا يعرفها، لأنه الزمن النقيض، زمن الحلم الذي لا يستقر واللحظة الهاربة أبداً، لأنه الزمن المحرك والمتحرك والذي وظيفته الأبدية تغيير شروط الواقع ومناهضة السلطة وخلخلة السكون. انه «مستقبل حلمي، جنيني، لا ملامح له، مستقبل تصنعه اللهفة فقط، ولا ضمان على الاطلاق لمجيئه» ولئن يكن في هذا الرأي ما يوحى بالعدمية والانفلات من حتمية التاريخ التي من ضمنها واقعية الحلم، ان جاز التعبير، أي قابليته للتحقق، فإن ذلك بسبب انبثاقه (الرأي) أصلاً من شروط ظلامية متكاثفة في الواقع الراهن يصعب معها تصور البديل أو النقيض متحققاً، وان أمكن تصوره نظرياً. وفي هذه النقطة بالذات ينتمي هذا

الرأي (رأي كمال أبو ديب) الى اطار رؤية ميشيل فوكو لتكنولوجيا السلطة المعرفية حسبما تم بيانه آنفاً.

اننا وان نرض بترك الطريق مفتوحة وامتدة أمام هاجس الحلم، فليس معنى ذلك أن نهاية الطريق هي الحلم نفسه، كجناحين، أو كقوة نعيد بواسطتها صياغة الواقع، والا دخلنا في التجريد المغلق وفي الدائرة السلطوية المعكوسة (اللاسلطة) أو «اللاشكل» حسب تعبير أبو ديب نفسه. وانما ما ينبغي أن نهجس به، عن طريق طاقة الحلم نفسها، طريق الرؤيا، هو واقعية الحلم وقدرته على التشكل والتحول الى واقع ينتفي فيه واقع السلطة بمختلف مظاهرها، وتنتهي بذلك معاناة البشرية الطويلة باقامة مجتمع انساني تنتفي فيه بحمل مظاهر الصراع البشري، لكي تدخر طاقته لتعزيز قوة الانسان وقدرته في مواجهة الطبيعة والكون وتحقيق قدر أكبر من الحرية للانسان باتساع سيطرته على الطبيعة وهو ما التفت اليه اللغوي الأمريكي تشومسكي N. CHOUMSKY في النقد الذي وجهه الى نظرية فوكو في السلطة حين حدد مهمتين لا يجوز اغفالهما: احدهما «ان تخيل مجتمعنا في المستقبل يمثل لمقتضيات الطبيعة البشرية في حاجته الى العدالة، والتطور الذاتي، والعمل الابداعي، وأن نفهم هذه المقتضيات على نحو أفضل»^(٩). وعند هذا المنعطف الحضاري بالذات تنطلق من جديد طاقة الحلم اللامتشكلة من واقعها الانساني المتشكل في رحلة جديدة لتواجه سلطة أكبر هي سلطة الطبيعة. ولكن قبل ذلك على طاقة الحلم أن تحقق واقعها التشكيلي الأول المتمثل في «مجتمع انساني فاضل»، على الرغم مما يراه فوكو حين يعتبر ذلك «المجتمع المتخيل هو مشروع طوباوي».

(٩) نفسه.

(١٠) كمال أبو ديب (فصول).

(١١) فوكو (فصول).

(١٢) كمال أبو ديب.

(١٣) فوكو (فصول).



النقد والنقديّ الفاعل

في كتابات عبد الكبير الخطيبي

مصطفى الكيلاني

الخطيبي حريص على أن يُغرق هذا الاسم في دفق الحنين إلى ما ينبغي أن يكون مروراً بهذا الذي كان وتمضي والذي يكون ثم ينهد في زحمة المفقود المتسع، هو اسم جريح يتنغي وجوداً متفرداً في وضعية محدّدة. ولأنّ الدوازين عند هيدغر مقترن بالموقع في العالم باعتباره مفهوماً أنطولوجياً يعني بناء لحظة مؤسّسة للوجود في العالم فقد كانت رحلة الخطيبي لا تختلف عن الفكرة القائلة بأنّ العالم هو صفة الدوازين ذاته^(٣)، وإذا به يعتق الفكر الهيدغريّ بعد إيمان عابر بعقلانية متسلّطة لم يتخلّص من مجمل آثارها في أول أعماله النقدية^(٤)، فتشُدُّ فرديته إلى الوضع وينزل بالطلق الميتافيزيقيّ القديم إلى «الآن» والـ «هنا» دون تغييب للزمن الذي كان ودون نفّي للضرورة حيث المشروع يتواصل من غير أن يكتمل... ألا يجوز القول: إن اسم الخطيبي شبكة وظائف يمكن حصر دلالتها الكبرى في الحسّ المرهف «بمسألة المغايرة والاختلاف»؟^(٥) وهل لاختلاف الخطيبي استراتيجية محدّدة؟ لئن اتّجه محمد عابد الجابريّ إلى نقد العقل العربيّ من

كيف يستقلّ النقد عن الشعر، ثمّ يعانق الشعريّ النقديّ في أعمال عبد الكبير الخطيبي؟

تمرّد كتابات الخطيبي الأدبية والنقدية منذ «الذاكرة الموشومة»^(٦) و«الاسم العربيّ الجريح»^(٧) على مسبقات الموروث والآخر معاً، تشظّى في حلبة الصراع الفكريّ دون أن تفقد تمحورها الذي يحمل ظلال عهدها المتقادم وتتجمّع الصورة في عشق بدائيّ هو انفتاح الذات على محيطها العميق تخوض فيه لعبة موتها الفاعل. فما الذي يُنزّل الاسم الجامع منذ البدء بين وظيفتيّ الإبداع والنقد ضمن موقع يستقطب أشياء العالم بوعي زمنيّ حادّ ومأساة كينونة مُشرّدة؟ إنه الحنين يخرق بعنف اللحظة الهاربة نسيج الاسم المتشكّل في رحلة لا تتوقّف، هو حنين ينزوع في تجاويف الاسم كأنه الدّم أو النسغ يشحن الذات - المشروع وهي تخوض رحلة تشردها، وهو حنين ينطلق من زمن ويبحث عن زمن قد يبدو ماضياً لا يستقرّ في حدود ماضيه أو مستقبلاً لا يغرق في مطلق النسيان ولا يدع الذاكرة تتضخّم بالانفتاح الكامل على الخارج خوفاً من الانجذاب إلى السطح المخادع. وكأنّ

(٣) Martin Heidegger - «L'être et le temps» - n. r. f. Gallimard (٣) 1964.

(٤) Abdel Kébir Khatibi. «Le roman Maghrébin, Maspéro» (٤) 1968.

(٥) الاستعمال لكلمة عبد اللطيف في كتابه «التأويل والمفارقة (نحو تأصيل فلسفيّ للنظر السياسي العربيّ) المركز الثقافي العربي - ط ١: ١٩٨٧ - ص: ١٣٠.

(*) قُدِّم هذا البحث في الملتقى الثامن لابن رشيق في النقد الأدبي بالقبروان، الذي انعقد أيام ١٢ و١٣ و١٤ مايو ١٩٨٩

(١) Abdelkébir Khatibi - «La mémoire tatouée» - Roman De- noel 1971, 10/18 1979.

(٢) Abdel Kébir Khatibi - «La blessure du nom propre» - De- noel 1974.

الداخل بحثاً في «آلية التفكير من أجل إبراز ميكانيزماتها ونظمها والبرهنة القاطعة على ضرورة تجاوز ما يرتد في فكرنا الحالي إلى عصر التدوين الأول»^(٦) وانصرف عبدالله العروي إلى الماركسيّة التاريخية استناداً في الأساس إلى لينين وغرامشي، فقد نظّر الخطيبي للنقد المزدوج «وسار في درب نيتشه وهيدغر ودريدا مع الاستفادة الواضحة من نظرية التحليل النفسي، وهو بذلك يتبع نهج السؤال ويعود إلى فلسفات ما بعد العقلانيّة الغربيّة وينقد تاريخ «نسيان الكينونة» ويتمرد على مورثات المركز العقلاني ويسعى إلى التحرر من ثنائيات تفكيره في مغامرة جديدة ترحل إلى داخل الكيان العربي من موقع مغاري في الأساس. إنّ مشروع الخطيبي الحدائثي يقارب مشاريع محمد أركون ومحمد عابد الجابري وعبدالله العروي في الاختلاف عن الآخر الغربيّ إلا أن حداثة العقلانيّة العربيّة بملاحمها التراثيّة والتاريخيّة والتفكيكيّة في مستوى الإجراء فحسب لا تقنعه، فيبحث عن «عقل آخر»، مُتَحَيِّل فاعل لا يعدم عقله المفتوح ولا يحمل في الجذور سلطة قمعيّة ممكنة، هو عقل لا يتموضع في نماذج تتكرّر ولا يحيل على مراجع فكرية جاهزة. وكأننا عند قراءة الخطيبي الناقد والمبدع نقيم بعض الجدل بين قُطبيّ التيار الحدائثي المعاصر في الثقافة العربيّة، هما العقلانيّة وما بعد العقلانيّة أو نقدها لتجاوز سلطة الدليل الواحد. وسنحرص بالتوقّف عند «في الكتابة والتجربة»^(٧) و«الاسم العربيّ الجريح» و«المناسل الطبقيّ على الطريقة التاوية»^(٨) على توضيح بعض الملامح الفكرية في تجربته النقدية أساساً.

١ - المشروع النقديّ الأول:

يتّضح لنا عند تفكيك عبد الكبير الخطيبي ضمن «في الكتابة والتجربة» أنّ الانطلاقة كانت من العقل الغربيّ في تفكير النقديّ العام والأدوات التي بها أُنجزت قراءة الأدب الروائيّ المغاريّ. وقد أفضى التزامه بذلك المنهج إلى نتائج بدأت في تقويض المهترى. فبين إلى جانب مبحث محمد فريد غازي في القصّة والرواية في تونس^(٩) أنّ الشائع في الدراسات النقدية المكتوبة بالعربيّة يدعم الموقف

الأيديولوجيّ المسبق على النصّ الأدبي. وإذا الأدب العربي في القراءات النقدية السائدة إلى الستينات من هذا القرن نماذج متكررة حبيسة نظرية الانعكاس التقليديّة، أهملت النصّ ولاذت بمطلق المفاهيم. إنّ مشروعيّ الخطيبي وفريد غازي متقاربان فإن التزم الأول بالبحث في الرواية المغاريّة واهتمّ الثاني بالأدب التونسي، فالناقدان يكتبان بالفرنسيّة عن خصوصيّة أدبيّة تجاوزت إلى حين قضية ازدواجيّة اللّغة وتبعان منهاجاً أكاديمياً لا يحيد في الظاهر عن منظومات العقل الأحاديّ المفهوم والنتيجة، يطرحان الأسئلة ويُقسّمان الأجوبة للوصول من جديد إلى مركز الانطلاق ولكن بين البدء والخاتمة تخريجات لا تمتّ بصلة إلى ذلك العقل بل هي بذور أولى تحمل صفات التميّز الحضاريّ وتهدف إلى تأسيس بديل نقديّ. إنّ الواضح في محطّة عبد الكبير الخطيبي النقدية الأولى إقراره شأن فريد غازي لمفاهيم قرائية جديدة في النقد العربيّ تُعيد للنصّ مجده المفقود وتُزِيله في سياق أدبيته دون التخلص كلياً من تأثيرات الإسقاط المنهجيّ السائدة في مدارس النقد التقليديّة. وينطلق النصّ الأول النقديّ للخطيبي من المسألة اللغويّة كما طُرحت بعد المستجدات السياسيّة في بلدان المغرب العربيّ خلال الستينات: «والآن بعد أن تبدّل الطرف الدولي وحلّت مشكلة شمال إفريقيا فإنّ الكتاب المغاربة المُعبرين بالفرنسيّة يحسّون أنهم سرقوا بعض الشيء بعد أن كانوا مبدّلين. إنهم يشعرون بالعار... فهل يتحتم قبول تلك الظاهرة التي تتبأ بها ألبير ميمي منذ اثنتي عشرة سنة وهي «النضوب الطبيعيّ للأدب المُستعمر»^(١٠) وتُفضي قضية الازدواجيّة إلى مجادلة الفكرة السائدة في نقد الرواية المغاريّة الناطقة بالفرنسيّة التي مفادها أنّ هذه الرواية تنتمي إلى أدب «يشهد» على مجتمع «شمال إفريقيا»^(١١). ومفهوم «الشهادة» في هذا السياق مُنبعث من «علم اجتباع أولي» تجاوزه النقد الغربيّ في غضون الستينات، فبدأت فرنسا تستقبل البنيويّة بعد أن قطعت الدراسات اللسانيّة فيها خطوات هامة. ذلك ما دفع بالخطيبي وهو في أشدّ الاتّصال بالثقافة الفرنسيّة عامّة إلى رفض «نظرية الانعكاس» والتعلّم من رولان بارت وغيره من النقاد من أعادوا طرح قضية الشكل والمضمون التقليديّة بمفاهيم بنيويّة مستحدثة^(١٢) كأن

(١٠) عبد الكبير الخطيبي - «في الكتابة والتجربة» - ص: ١٤.

(١١) المصدر السابق ص: ١٦.

(١٢) يقول الخطيبي في الصفحة ١٦ من المرجع السابق الذكر: «لقد أصبح النقد الحديث متوقفاً على عناصر دقيقة نسبياً تمكّن إلى حدّ ما من تحديد قيمة العمل الأدبيّ. وسواء اعتمدنا على المنهج الفينومولوجي أو على التقنيّات البنيويّة أو على النظرية الماركسيّة فإنه لم يعد ممكناً الاكتفاء بدراسة المضمون.

(٦) المرجع السابق - ص: ١٢٩.

(٧) عبد الكبير الخطيبي «في الكتابة والتجربة» ترجمة محمد بركة - دار

العودة - بيروت - ط ١: ١٩٨٠.

(٨) عبد الكبير الخطيبي «المناسل الطبقيّ على الطريقة التاوية» شعر -

ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر - ط ١: ١٩٨٦.

Le lutteur de classe à la manière tqoiste paris- sindbad

1976.

(٩) M. Farid ghazi- «Le roman et la nouvele en Tunisie- (٩)

M.T.E. 1970.

نَبَحَتْ في المكتوب أو الكتابة بتحويل وجهة القراءة فنرحل داخل التركيب النصي دون فصله عن المجتمع والموقف السياسي. وإذا النصية من أهم المداخل النظرية الجديدة التي اعتمدها الخطيبي مُبَكِّراً في قراءة الرواية المغاربية، وهي نصية أبعد من أن تكون بدائية التمثل والاكتشاف بل هي نتاج اطلاع واسع على أمهات الكتب النقدية الغربية في الستينات من هذا القرن، تستفيد من المنهج اللغوي البنيوي وعلم الاجتماع الأدبي القلدماني ونظرية اللعب والاستخبار والسبرنيطيقا، وعند ذلك تصبح الكتابة جزءاً ملتصقاً بالضمون وليست أداة لتبليغ مضمون مّا. ولا يقتصر الخطيبي في عمله النقدي الأول على سرد المقولات النقدية العامة المستجدة بل يثير أيضاً إشكاليات مختلفة: كيف تؤسس ثقافة وطنية؟ ما هو وضع الرواية المغاربية الخاص؟ كيف تظهر «البنية الأدبية التحتية» في اتصالها بالمشكلات اللغوية؟ ما هو وضع الكاتب الاجتماعي؟ ما هي اتجاهات الرواية المغاربية؟ كيف تطرح إشكالية المواقفة في هذه الرواية؟

أتضح للخطيبي أن تأسيس ثقافة وطنية يستلزم قراءة من السداخل^(١٣). ولكن كيف يمكن لجنس دخيل على الأدب المغاربي أن يؤسس ذاته المستقلة؟ فتبين له أن الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية تختلف في نظام تطورها عن الرواية المكتوبة بالفرنسية إذ قطعت الثانية أشواطاً في تعميق الرؤية الإبداعية، وتعدّ الجزائر أهم موقع لها في حين لم تبلغ الأولى مستوى الإبداع الروائي لما يُكتب بالفرنسية وتعدّ تونس والمغرب الأقصى موقعين هامّين لها. وبهذا الاختلاف في الوجهة بدأ كتاب الرواية بالعربية أقرب إلى الأدب في المشرق العربي في حين ظلّ كتابها بالفرنسية مشدودين إلى الثقافة الغربية والفرنسية منها على وجه الخصوص. ومهما يكن فقد كانت الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية والعربية مجالاً لطرح قضايا الثقافة والتمزق والتمرد^(١٤): «ماذا تعني الرواية بالنسبة لنا نحن المغاربة، الآن، سنة ١٩٦٨، أي في عهد تصفية الاستعمار؟»^(١٥). وبهذا السؤال يتضح لقارئ النص النقدي

أن كاتبه لا يريد بالنقد صياغة عمل وصفي يكفي برسم الشكل الممتظهر ويقف عند حدود الثنائيات وجداول الإحصاء واستخراج الوحدات أو التفصيلات في انكشافها واحتجابها، ولكنه ينطلق من البناء الخاص إلى المجال الحضاري ليفتح النص على المناخ المجتمعي والسياسي والعالمي. ويسعى إلى تحديد موقعه ضمن الصراع القائم بين تيارين هما القومية والكونية^(١٦). ولئن دعا أصحاب التيار الأول إلى «الالتزام بسير التاريخ» والتقيّد «بالإطار القومي» فقد ذهب دعاة التيار الثاني إلى «تجاوز القومية الثقافية والإسهام في الكونية مع تقبّل الرواية في اكتشافاتها الحديثة وتركيباتها الطلائعية»^(١٧). ويلتقي التياران - في نظر الخطيبي - ضمن هدف واحد هو الحرص على تأسيس «ثقافة وطنية أصيلة» لا تنفصل عن الحضارة العصرية^(١٨).

إن قضية الجنس الروائي الذي ينتقل من مناخه الأول إلى البيئة العربية المغاربية ليحمل أوجاعها وأمراضها يفترض قراءة نقدية تستفيد من مناهج النقد الروائي الغربي وتحصر في الآن على إبراز خصوصيات الواقع الإقليمي... وإذا كان لوسيان غولدمان يدعم فكرة التشابه القوي بين البنية الداخلية للأعمال الأدبية وتطور الأساليب الغربية ويشدّد الرواية باستمرار إلى أحضان البورجوازية، الطبقة الاجتماعية التي ولدتها ويربط البنية الاقتصادية بالتمثّل عبر وسائط متعدّدة، فإن الخطيبي يعتقد أن الرواية المغاربية لا تخضع لهذا النهج في التفسير إذ تعترض الروائي مجموعة من الأزمات منذ ١٩٤٥ تقضي عليه بالبقاء رهين «الوسواس السياسي» الذي يؤلّد في كتابته تجلّات الموضوعات^(١٩). وقد تزداد الحيرة ويتعمّق هذا الوسواس في النصوص الروائية الناطقة بالفرنسية لتعترض أصحابها إلى عديد المآزق: «إن هذا الوسواس السياسي يشوش التماسك الداخلي للرواية المغربية ومن ثم يلزم تحديد أهميتها حسب الموضوعات وتطوّراتها...»^(٢٠) ويجمع الخطيبي في هذا السياق بين القراءة الموضوعاتية والدراسة التاريخية ليستخلص ثلاثة اتجاهات روائية كبرى: «الرواية الإثنوغرافية المهتمة بوصف الحياة

(١٦) يستدلّ الخطيبي في التدليل على التيار الأول بمحمد زهير الذي يقول في مقال عنوانه: «التجربة الثقافية بالمغرب» نشرته جريدة ليسانسيون - الرباط: ١ يوليو ١٩٦٥: «إن الكاتب الملتمز بسير التاريخ هو القادر حقيقة على تحمّل أعباء الحرية المفهومة في هذا الإطار القومي الثوري...» ص: ٢١ من المرجع السابق الذكر.

(١٧) المصدر السابق - ص: ٢٢.

(١٨) المصدر السابق - ص: ٢٢.

(١٩) المصدر السابق - ص: ٢٨.

(٢٠) المصدر السابق - ص: ٣١.

(١٣) وورد في الصفحة ١٨ من المرجع السابق: «وقد يبدو غموض جنس أدبي مثل الرواية في المغرب غموضاً مصطنعاً مادام لا يلبي حاجة تستشعرها شعوب المغرب، بل هو ناجم عن أسباب خارجية تتمثل في أن مسألة شمال إفريقيا كانت ضمن جدول أعمال النشاط الدولي وفي كون اليسار الفرنسي قد أغدق تشجيعاته على المثقفين المغاربة...»

(١٤) احتدّ طرح هذه القضايا فيما بين ١٩٤٥ و ١٩٦٢، ورد هذا في الصفتين ٢٠ و ٢١.

(١٥) المصدر السابق - ص: ٢١.

اليومية» ورواية «التقاء ثقافتين» و«الأدب المناضل المستوحى من حرب الجزائر». وهذه الاتجاهات الثلاثة في القراءة التاريخية تنزّل في فترات ثلاث تمتد الأولى من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٣، والثانية من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٨، والثالثة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢. أمّا اتجاهات الرواية تبعاً للقراءة الموضوعية فلإنها تستقرّ في أربعة مسالك: «الرواية الإثنوغرافية» و«الرواية التاريخية المتّجهة صوب الماضي» و«الرواية النفسانية» و«الرواية الشعرية». ويبحث الخطيبي أيضاً في «البنية التحتية الأدبية» و«المشكلات اللغوية كالوضع الاجتماعي والاقتصادي للكاتب» و«دراسة الميكانيزم الاقتصادي للأدب كالإنتاج والاستهلاك والانتشار». ويُقدّم إحصاء عاماً لمجمل الإنتاج الأدبي المغربي فيما بين ١٩٤٥ و ١٩٦٢ ليثبت انخفاض الإنتاج الروائي المغربي منذ ١٩٦٢ والارتفاع المتزايد للمحاولات النقدية والأيدولوجية. ولعلّ من أهم القضايا المطروحة في هذا الكتاب «المشاقفة» والمقصود بها في الرواية المغربية وصف الحياة اليومية مضافاً إليها الآخر، وتفهّم وضعيّة صراعية وانتقالية من بنية مجتمعية إلى بنية أخرى. (٢١) كالخية والسخرية في أدب عليّ الدوعاجي و«اجتثاث الأصول» والشعور بالتمزّق عند جان عمروش وألبار ميمي. إلّا أنّ القلق لا يغرق في الفضاء الميتافيزيقي ويتقيّد بتاريخ معين. إنّ القلق وإن تعدّدت ألوانه - يقرن بمجتمع ويفصح عن رفض كامل للنظام الاستعماري ولذلك المجتمع التقليدي. (٢٢)

* إنّ بدايات عبد الكبير الخطيبي النقدية في هذا الكتاب لا تستقرّ في منهاج محدّد ولكنها التجميع النظري يحاول به صاحبه أن يُلمّ في موضع واحد بمختلف الاتجاهات النقدية الغربية سعياً إلى تأسيس استراتيجية اختلاف متفرّدة. إلّا أنّه ظلّ يتنقّل في كثير من الاضطراب بين مختلف المفاهيم النصّية الجديدة وعلم الاجتماع الأدبي والثقافي وعلم النفس التحليلي.

* وتبدو انطلاقاته في درب المغامرة والاختلاف قائمة في صميم التاريخ بمفهومه الظاهراتي، فلم يتبع بُعد سبيل الحفر في الذاكرة ولم يخترق مجال الذاتي.

* ولم تكن النصّية في هذا الكتاب بيّنة الأبعاد الجسدية والذاتية، ولكنها مقاربة للنصّ تحلّق في فضاءه دون الغوص

(٢١) المصدر السابق - ص. ٦٧.

(٢٢) وقد تكتمل صورة هذا الرفض في «الماضي البسيط» لإدريس الشرايبي. ورد في الصفحة ٧٩: «إنّ الكراهية عند الشرايبي هي في نفس الوقت تمرد وفزع أحشائي والاحتقار عنده صرخة طويلة من السادية الواعية».

في قيعان سواده، هي ضرب من التمثّل الميتافيزيقي القديم يتقنّع بالموضوعاتية والتصنيف والإحصاء.

* ولا شك أنّ المنهاج المتّبع - وإن تردّد بين شتى الاتجاهات النقدية - يستمدّ جلّ ملامحه من عقلانية المركز الغربي، يُقارب الخاصّ دون النفاذ إليه ويميل إلى الإجراء في تظهريه الإحصائي أو التقريري، يُثبت الموجود وقلّمَا يعلّل وجوده لبحث في السبب أو الأصل. وكأنّ الاسم في خضمّ هذا الكتاب يستعدّ لخوض رحلة الوجود المتفرّد.

٢ - المشروع الثاني: النقديّ المُبتدأ في دروب المغامرة والاختلاف:

تُحْصَلُ النّقْلَةُ في فكر عبد الكبير الخطيبي النقديّ منذ اللحظة التي بدأ فيها يستقرّ في المهتمّش في التراث والمجتمع والسياسة، وهي رحلة جديدة في المكتوب بمدلوله الواسع، وإذا المثلّ والوضوء والتسبيح والخطّ والوشم والحكاية الشعبية نصوصٌ تختلف في أجهزتها الدلالية عن النصوص المتعارفة. ويتّسع عند ذلك فضاء الكتابة ليشمل المكتوب بالحرف والشكل واللون والنقطة... إنّ هذا الضرب من الكتابة المتّسعة يهدف إلى إعادة قراءة الجسد العربي رجوعاً إلى التراث الثقافي الشعبي في المغرب العربي. ويتّبع الخطيبي في هذه القراءة درب «النقد المزدوج» بالجمع بين نقد المفهوم اللاهوتي للجسد العربي من ناحية ونقد المقاربات الإثنولوجية التي تتعامل مع الثقافة الشعبية تعاملاً خارجياً ومُتعالياً من ناحية ثانية^(٢٣). ويتعمّق مفهوم «النقد المزدوج» بالتداخل الدلالي^(٢٤)، وتتوسّع الشبكة الدلالية بالموسيقى والمكتوب والمرسوم. وبهذا التداخل الدلاليّ يسعى الخطيبي إلى رفض الدليل الواحد الذي يُطلّق نفوذه الكامل على الأدلة الأخرى فيتجاوز هذا الكتاب النقديّ السبل المعلومة ويمتزج النقديّ بالشعريّ^(٢٥). ولم يكن موقفه النقديّ في «الاسم العربيّ الجريح» مُوجّهاً فحسب إلى خلخلة الموروث من المفاهيم القرائية بل يُراد به أيضاً تحرير الذات من مركزية العقل الغربيّ، فأصالة الخطيبي بشهادة رولان بارت «ساطعة» بدخيلة عرقه، صوته مُتميّز حتماً، ومن ثمّ فهو منفرد حتماً

(٢٣) مقدّمة محمّد بنيس لترجمة «الاسم العربيّ الجريح» - دار العودة بيروت - ط ١: ١٩٨٠.

(٢٤) التداخل الدلاليّ (Intersémiotique) مصطلح يوظفه رومان جاكسون.

(٢٥) يقول محمّد بنيس في مقدّمته: «كتابة قلبية تعطي للنصّ نصّاً إبداعياً متعدّد الدلالة لا يراجع عن ممارسة الكتابة كلعبة تخرج على المنطق فيها هي داخله، تسائل الذات فيها هي تقارب الموضوع. أليست ذات الخطيبي هي الكاتبة؟».

لأن ما يقترحه بشكل مُفارق هو استرجاع الهوية والفرق في أن مثل هوية معدن خالص، متوهج، تُرغمُ أيّاً كان على قراءتها كـ «قَرْقٍ...»^(٢٦). ولئن استفاد الخطيبي من «المشروع» الدلالي الذي كان بارط من بين مؤسسيه فقد استقل انطلاقةً منه عن المركز الإيديولوجي الغربي وحارب فيه مقولات الكليانية التي شحنت الفكر الغربي منذ أرسطو، فقاوم بعنف الوعي المُتَقَطِّع النماذج الفلسفية وليدة تاريخ «نسيان الكينونة» وتسَلَّح بفلسفات نيتشه وهيدغر ودريدا بالخصوص. وتفاجتنا هندسة الكتابة الجديدة بذلك التمازج العجيب بين المكتوب الموزَّع في خطوط غموضيّة متعارفة وصور أشكال تحرق عديد الصفحات كـ «خمس تونس» المتكونة من «أضلاع المارو» والتشكيل الخطّي بـ «لا» وصور مختلفة لأجساد نساء وأعضاء أجساد موشومة وغوريّات غميطة تشبه المهبل وخطوط لحروف عربية منها الكوفي والفارسي والديواني والثلاثي والنسخي والأندلسي المغربي، فيهتزّ فضاء المكتوب لتكتسح اللذة - في مرجعية تستند إلى بارط أساساً^(٢٧) - مختلف اتجاهات الحرف، وينهذ الدليل الواحد ممثلاً في السطر حبيس الخط الأفقي لتتولد أشكال وطّيّات وانحناءات تشحن بياض الورقة بشعري عميق يتفتح في غمرة تدفقه عالماً مكتظاً بالوان عجيبة من الإيقاع. وهذه النقلة تحاصر سلطة المتعة سلطة الدليل الواحد، ويكون النص عند ذلك مؤلداً للمعرفة وليس مصباً لمواقف مسبقة، هو جسد أو يشبه الجسد لأنه مكتوب ينغمس جلّه في الظل المتلبّد وينكشف قليله فوق الخط المرئي ويُقرأ في محل يشبه غيبوبة الملتدّ أو يُقرأ كما يباشر جسد جسداً يشتبه. وإذا كانت المتعة نتاج التلقّي أي الانفتاح الذي يولج نفس المتلقّي في دَفْق التَرْجِيح أو المُرْتَعِش فإن السلطة الموروثة بمدلوليها التراثي اللاهوتي والغربي الأرسطوي تنهذ قلاعها في عهد سلطة جديدة تُعيد الجسد المُشَرَّد إلى بدايته الفاعلة. وليس للخطيبي وهو يُقدم على فكّ الأطواق الموروثة والدخيلة إلا أن يُعيد النظر في المعرفة واللغة ممثلة في الكتابة فيتسع النص، ليشمل مختلف التعبيرات بعيداً عن مُتعارَف الأجناس في الكتابة الأدبية المعاصرة ذات الحضور الرسمي. ويتعمّق جرح الاسم الذي

(٢٦) عبد الكبير الخطيبي - «الاسم العربي الجريح» ترجمة محمد بنيس - دار العودة - بيروت ط ١: ١٩٨٠ من الصفحتين: ١٣ و ١٤.
(٢٧) يقول الخطيبي في مقدّمة «الاسم العربي الجريح» يعرف الكتابة: «في أي لحظة تختطف المعرفة من طرف نص، كتابة؟ هناك صلة المعرفة بالكتابة، ومن خلال هذه الصلة يتطابق اضطراب ملبد ومتعة تأملية مع فن الحياة... كيف يمكن أن تؤسس سلطة المتعة؟ إننا نستعير هذا التعبير - سلطة المتعة - من رولان بارط الذي يدين له جيلنا بوضوح!! (ص: ١٩).

تبذت بعض ملامحه في الدراسة النقدية الأولى ويلتجئ إلى لغة المجاز لاستكنائه البعد الشعري في اللغة والسعي إلى فكّ الأطواق الموروثة. ويتبيّن له شأن نيتشه وهيدغر بالخصوص أن الانفلات من سلطة الدليل الواحد لا يكون إلا في اللغة وبها ويستلزم الخروج على الأصل الواحد التوغل في التراث الشعبي ليستخلص منه أدوات البناء الجديد وعناصره ويرفض تراث النخبة القائم على بُنى مهترئة حان الوقت لنسفها كي يُحرّر المكبوت والمقموع من سجن المكتوب الرسمي. فلم يعد «الاسم» كما هو الشأن في الدراسة الأولى رفضاً للآخر وتشبهاً مطلقاً بالأصول بل هو موت في الآخر وإبحار في السؤال وتقويض للأصول الميتة بالفصل بين القامع والمقموع، بين الدليل الواحد بمراجعة اللاهوتية وتعدّد الدلائل بروافده الأنثوية الغارقة في القدم: «إن النص هو مجال الدوران السري لحثّ الفعاليات الميتة لمصيرنا وما يحدث داخل الجرح، بين الجرح والاسم الشخصي، هو تدوين الاسم الأورفيوسي، مُقَطَّعاً غير أنه متبخّر في ذاته الموسيقية مسلماً للإفراط، ولكنه إفراط مقنّع هو نفسه داخل توافق عنيف مع الطبيعة»^(٢٨). وإذا كان الاسم الدالّ على الهوية لا ينحصر في الكشف عن الأنا أي البقاء سجين دائرة مغلقة فإن النص مجال حركي لا يمكن تحديد «لانهائيته» في التجريد. فالنص هو ضرب من اللاوثوق الفاعل لأنه يحمل المعنى ويتوالد فيه المعنى دون أن يستقرّ في وضع نهائي. وهذا الانفتاح النصّي لا يُدرَك نسبياً إلا بالتوقّف عند طبيعة الكتابة التي هي قائمة في الأساس على جذور أسطورية بل إنّ بنية النص الخفية تقارب بنية الأسطورة، وتبدو الكتابة بتجلياتها المختلفة حيّزاً يجمع بين النص والأسطورة. وبهذا المفهوم المنفصل عن سابقه تنتقل من قراءة أفقية إلى قراءة حفرية تُفكّك لمحاولة الكشف عن المعنى عكس ما هو شائع في التفكيك الشكلاني الذي يقصد به وصف التركيب كما تُفكّك وتُركَّب «وحدات بنيوية لدمية روسية...»^(٢٩) إنّ توجه الخطيبي التفكيكي الذي يتنزّل ضمن محور التداخل الدلالي يُجلبنا بوضوح على جاك دريدا الذي يكشف في مجمل أعماله النقدية^(٣٠) عن ميتافيزيقية الدليل الواحد والاستبداد الغربي ممثلاً في اللوغوس و«التعارضات» المألوفة كالدالّ والمدلول

(٢٨) المصدر السابق - من الصفحتين: ٢٠ - ٢١.

(٢٩) المصدر السابق - ص: ٢٢.

(٣٠) Jacques derrida: - L'écriture et la différence- Ed du seul

1967.

- De la grammatologie - Ed de minuit

1967.

- La dissémination - Ed du Seuil:

1972...

وكالعقل والمحسوس والوجود والعدم، وكالحضور والغياب... فتختلف هوية الخطيبي عن «الهوية» بمضمونها العرقي، ويصبح السؤال منذ حدوث النقلة في تجربته النقدية نابعاً من «نحن» الضمير الذي لا يعني مسبق الفكرة اللاهوتية أو التراث باستبداده الفسوي ونفيه الشنيع للوجود الشعبي. فبداهي أن يُغايَر «نحن» الآخر دون أن يكون سيادة مطلقة للاسم القامع: «هل نحن يونانيون؟ هل نحن شرقيون؟»^(٣١). وإذا كانت الإجابة لا تسير في أي اتجاه من المعبرين المنصوص عليهما في السؤالين فإن نص الإجابة سيحمل يُتماً أكبر هو الانجراف يشحن التجربة الجديدة بلذة حزن عميق لا يمكن التمتع بمذاقه الخاص خارج الفضاء المغاربي العربي، ولم يعد مبحث الهوية قائماً في المطلق بل هو النص يكتن حزن الاسم المشرّد الغارق في يَتِمِهِ، الشبيه بـ «بلور أحمر متعدّد الأضلاع ذي حدّ مُنتَظِمٍ يجرح تقزّحه الهشّ والشبه زجاجي الجسد والاسم الشخصي عند إعادة تدوين التماثل البلوري بطريقة مُغايَرة تعتمد الهوية - الفرق...»^(٣٢) ويتجمّع النص المكتوب في ظلّ الجسد كأن يُطلَق «دليله الأوحد» في مُتَعَدِّد كينونية جسد تستلزم في الأساس تداخلاً دلائلياً. إلا أن خصوصية هذا التداخل تكمن في انفتاح الكتابة على الجسد وارتباط الجسد «بالنصّ القرآني واللغة العربية». وعندما يُفْضِي النصّ إلى الاسم ويُحِيلنا الاسم على القرآن - أساس التسمية في تعريف الذات - تبدو مجمل النصوص المقروءة في هذا الكتاب مُسْتَنَدَةً إلى الإسلام بل إن القرآن ذاته وُجِدَ بالقراءة أو هو القراءة، فتخرق النفس الجسد عند القراءة و«تفارقة»، تطويه على شكل أدلّة متميّزة...»^(٣٣) وعند ذلك يكون النصّ القرآني قراءة في صميم التداخل الدلائلي الذي يُشَدُّ إلى دليل أكر هو «الدليل المخلوق من (نطفة)». وتلتقي الأنظمة الدلائلية المدروسة في هذا الكتاب ضمن هذا المفهوم القرآني العام. فهي أنظمة دلائلية تُفْصِحُ عن الجسد ومتمتعته... وتتوزّع الأنظمة الدلائلية في الدراسة إلى محاور ثلاثة: «دلائلية خطية» كالوشم والخط، و«دلائلية الجماع» ممثلة في «الروض العاطر» وهو نصّ ينتزّل بين الثقافة المكتوبة والثقافة الشفوية، والدلائلية الشفوية «كالحكايات والأمثال». وعند دراسة الخطيبي هذه الأنظمة الثلاثة يتوغّل في مجاهل «الاسم الجريح» استعداداً لمرحلة تأسيس قادمة: «إن إعادة ترجمة الدلائلية الشعبية هي تدخّل إيديولوجي عنيف يخرق

كلّ قرار للكلام. والكتابة بهذا المعنى فتُخ في جسم من يتكلّم، محاكمة للمعنى التاريخي بواسطتها يدور صراع طبقيّ داخل النصّ أيضاً...»^(٣٤) ولا يبحث الخطيبي في تركيب النصّ المثليّ التَمَظْهَر أو في وظيفته الاجتماعية المباشرة كما هو سائد في دراسات المثل العربية أو يقارن بينها والأمثال العالمية بحثاً عن الثوابت القيمة الإنسانية، ولكنه يفتح النصّ المثليّ على الجسد الذي منه يتكوّن. إن الجسد الحمديّ قائم بين الطاهر والنجس، بين اليمنى واليسرى «تبعاً لاعتقاد المصليّ في الخروج من وضع الجسد إلى السماء حيث الرّوح تستعيد مقامها الأول. أمّا «الجسد المثليّ» فإنه أقدم من «الجسد الحمديّ» ومع ذلك يأخذ منه بعض السمات في غمرة التطوّر. وفي تعريف بنية النصّ المثليّ يقترب المثل من القصيدة. إن إيقاع المثل شبيه بإيقاع القصيدة «كالصورة الحافظة» و«التشخيص البلاغي»، وينضمّ إلى مختلف النصوص الأدبية باستجابته لقوانين أسلوبية متفرّدة تختلف عن الخطاب العاديّ، كما يطلّ قائماً بذاته، هو نظام صغير يقترب في بنائه من الانغلاق إذ يشبه نصّ الأحجية دون أن يغلق تماماً في مطلق الترميز. ويتوقّف الباحث من خلال عددٍ من الأمثال المغربية عنْد ثيمات (مواضيع) كبرى كالنشوة ورفع الحظر عن «المتعة المجنونة» والسخرية المقترنة بالضحك، وهو «ضحك أصفر قمعيّ يجزّء» ويُقسّم الأعضاء والحواس إلى نوعين: طاهرة ونجسة...»^(٣٥) وتتّوَعّع مراجع دراسته للمثل بالقصد بغية إنجاز قراءة من الداخل تكشف عن بعض المُحتَجَب^(٣٦).

أما الدافع إلى قراءة الوشم فقد كان السّعيّ إلى تحرير الكتابة من مسبق الدليل أيضاً، وهذه الكتابة بالنقطة تُعيد للكتابة عامّة تداخلها الدلائليّ البدائيّ. إن الوشم يُتيح للخطيبي الانطلاق بعنف خارج سجن اللوغوس، وهو حريص مثل دريدا على «تفكيك الحديث الميتافيزيقيّ بدخيلتنا» والتوجّه إلى ثقافة محيطيّة أساسها التعدّد الذي يجعلها لا تهلك في مطلق النسيان. ولأنّ الوشم كتابة بالنقطة فهو يخضع لنظام دلائليّ خاصّ، هو لغة وإن لم يستجب لقوانين التصوير. ويمكن أن يُدرّس ضمن علم جديد هو

(٣٤) المصدر السابق - ص: ٢٦.

(٣٥) المصدر السابق - ص: ٤١.

(٣٦) يستدلّ بـ أ. ج. غريماس ودي سوسير وكلود ليفي شتراوس وجورج باطاي الذي يقول عن الضحك عند قراءته للحكمة النيشونية: «أضحك بعفوية ألوهية. لا أضحك عندما أكون حزينا، وعندما أضحك ألهو جيداً» (ص: ٤١) ويستند إلى المدلول الشبقيّ كأن يوصف فرج البربرية بالملح وفرج الفاسية بالمحلّ المعطر فيُرفع بذلك المنع عن الزنا.

(٣١) «الاسم العربي الجريح» - ص: ٢٢.

(٣٢) المصدر السابق - ص: ٢٣.

(٣٣) المصدر السابق - ص: ٢٤.

تُذِيب القاريء في النص وتحوّل النصّ إلى جسد نذوب فيه عشقاً، وإذا «الحروف العربيّة الثمانية والعشرون يجسّد إلهي في جسم الانسان»^(٣٧).

* وهذا التنقل من المثل إلى الوشم ومنه إلى الحكاية ثم الخطّ يتبدّى «الاسم الجريح» امتداداً في ماضي الذاكرة المحاصرة بمطلق الدليل في الثقافة التراثية الرسميّة وفي الفكر المركزي الغربي بجزوره الإغريقيّة القديمة. ويتّضح لنا هذا الاسم مقموماً لا يتحرّر كلياً من قامعه يلوذ بالنصّ ليتجول في لا نهائية سياقه المعرفي ويخوض صراعه القائم بين القيمة والطبيعة.

* وكأنّ الخطيبي وهو يخترق مجال الثقافة الشعبيّة يتعدّد واجهاتها يبحث من الداخل عن ملامح فكر مستقل عن سلطة الدليل الواحد يتمّظهره الغربيّ أو بمرجه العربيّ اللاهوتيّ، ويُفكّك ضمناً العقل التراتبيّ ذا السمة الفتويّة القامعة ليكشف عن الأصل المشترك بين هذا العقل والعقل الغربيّ.

* إلّا أنّ الرجوع إلى التراث الشعبيّ بمفاهيم غربيّة أيضاً تؤمن بحدائث ما بعد العقلانيّة في سلسلة فكريّة تمتدّ من نيتشه لتخترق هيدغر وصولاً إلى دريدا يقضي على الخطيبي باتّباع منهاج انتقائيّ يدفعه إلى كثير من الإجحاف في إقامة خطّ فصل بين دراسة الثقافة العربيّة الشاملة والثقافات المحليّة. ولا تكتمل في قراءته صورة الصراع بين الثقافة الفصحى والثقافات الشعبيّة بالتفاعل الحيّ الذي هو حقيقة تاريخيّة تتّوضع في مختلف البنى النصيّة. وكان بإمكان الخطيبي أن يتساءل: هل القامع قانع باستمرار وكذلك المقموع؟

* ولا يتخلّص عبد الكبير الخطيبي في هذه الدراسة أيضاً من ضغوط التجميع. ونتيجة لذلك يتردّد بين مراجع تختلف في الماهيّة والوجهة كأنّ يمزج في عديد السياقات - للاستدلال النظريّ - بين مباحث أنطولوجيّة في الأساس وأخرى إجرائيّة، فيلتقي دي سوسير وليفي شتراوس ودريدا ونيتشه في سياقات مُشتركة تُخلّ بمبدأ الاختلاف، ويتعايش هؤلاء وغيرهم ممّن لم يذكر أسماءهم واكتفى بالإيماء إليهم في مجالات لا يمكن الالتقاء فيها. ولم يتخلّص أيضاً بصفة كليّة من فكر الدليل الواحد لإقراره بالكلّ الذي يستقطب الجميع ويتبدّى وجهاً آخر للكليانيّة. ويظلّ «الاسم» الغارق في الحنين إلى معانقة حريته في صميم التجربة النقديّة، إلّا أنّ الخطيبي بعد «الاسم العربيّ الجريح» ينصرف إلى الكتابة الإبداعية، ولا

الكتابيّة (La graphématique) الذي يبحث في الأنظمة الدلاليّة لمختلف التراكيب الخاصّة^(٣٨). وليس غريباً أن تتعرّض الكتابة بالوشم إلى تحريم الأديان التوحيدية لأنها كتابة على الجسد تحافظ على قدمها وتستقطب الأزمنة بعنف اللحظة الهاربة. فهي ضرب من الكتابة التي ظهرت قبل التركيب السطريّ^(٣٩) وتكشف مراجع قراءة الوشم بالرجوع إلى جاك دريدا (Jacques Derrida) وكلود ليفي شتراوس (C. Levi-Strauss) وج. هاربار (J. Herber) وأمبرتو إيكو (Emberito- Eco).

أمّا «بلاغة الجماع» في «الروض العاطر» للشيخ محمّد النفزاوي^(٤٠) فإنّها تشتمل على قوانين ثلاثة هي: الحمديّ والحكائي والرمزيّ. والنصّ متكوّن من «التهتك والعطر والموسيقى والخطّ المرتقّ على الجسد، ولذا فإنّ تحوّل لا يخضع إلّا لمشهد الهذيان ولا تخضع نظمه إلّا لتحذلق العنف الناكح...»^(٤١) وعندما يلتقي العطر بالموسيقى ينفجر النصّ وتشتدّ المتعة ويتولّد العنف نتيجة الصراع القائم بين اللوغوس والجنس وتتفاقم الخلاعة دون أن تستهدف السيلان. إنّ مفهوم الخلاعة عند بارط وسلطة العطر عند بودلير يتكاملان مرجعياً في قراءة «الروض العاطر». وتخترق الكتاب شأن مختلف الحكايات الشعبيّة ثنائية الطبيعة والأبوة الأبسيّة، ففي «الحرم الأبيسيّ» يكون الدّم والمني والأطفال، وفي الطبيعة يكون «التمدّد الغريب للحكاية»، وقد تبلغ المتعة الأفاصي في الحكايات الشعبيّة غير المُسنّدة إلى أساء محدّدة كـ «حكاية الطائر الهذار» و«ألف ليلة وليلة» لأنّ الأدلّة لا تتركز في مجال فرديّ. وحينما يفقد المؤلّف الفرد وتنعدم الملكية تُقارب المتعة سلطة متعة ثورية^(٤٢). وتكتمل قراءة «الاسم الجريح» في هذه الدراسة بالخطّ الذي هو حركة تدفع بالدليل اللغويّ إلى ما هو أبعد من ذاته، فالخرف المخطوط هو التردّد البديع بين الكتابة والموسيقى^(٤٣) ولا تُعرّف الحروف العربيّة خارج مفهوم النصّ الذي هو قراءة مقدّسة توفر الدليل القاطع على الخلق، إنها المتعة العنيفة

(٣٧) المصدر السابق - ص: ٥١.

(٣٨) يقول في الصفحة ٥٧ من المصدر السابق الذكر: «ويتأسّس الوشم في هذا الاستقرار للأنظمة الدلاليّة بنشر الحركة التصويريّة بطريقته الخاصّة. إنّ الوشم كشهادة على كتابة هي الآن مندثرة، يثبت حضوره، حسب تخطيط شبه جامد، في مفارقة طال نسيانها واشتدّ اختصارها. ممّا مكن من النظر إلى الوشم كمجرد تأمل تزيينيّ في الموت...»

(٣٩) كتب «الروض العاطر» حوالي ٩٢٥ هـ الموافق لـ ١٥٢٣ م.

(٤٠) «الاسم العربيّ الجريح» - ص: ١٠٣.

(٤١) المصدر السابق - ص: ١٧٢.

(٤٢) المصدر السابق - ص: ٥٧.

(٤٣) المصدر السابق - ص: ١٢٩.

يظهر له في مجال الكتابة النقدية منذ ١٩٧٤ إلّا القليل.^(٤٤)

* وتبدو إستراتيجية الخطيبي النقدية مشروعاً لا يتحرر كلياً من الوثوقية وإن أقام جدلاً في عديد المواطن بين واقع الأدب المغاربي وأفكار نيتشه وهيدغر ودريدا واتخذ موقف الرفض المنهجي للشكلانية والمنحى الاتنولوجي. لا شك أن الهاجس الحضاري الذي دفعه إلى أن يفكر في «الاسم الجريح» اقترن بجيل كامل من المبدعين ممن تلقوا ثقافة فرنسية في الأساس مثل الطاهر بن جلّون ومحمد شكري ومحمد خيرالدين، وهو الجيل الذي أنتج بعض النقاد المبدعين كألبيير ميمي.^(٤٥) إن حيرة الخطيبي تعبّر خاصّة عن موقف جيل بأكمله، وهو لا يريد التفريط في جذور ثقافته الفرنسية ويشعر في الآن بحضوره المهتمّش في المجتمع الذي ولّد تلك الثقافة. فيتوق إلى «كونية» تمرّ حتماً عبر لغة الآخر. إلّا أن الكونية تستلزم أرضية انطلاق واقعية. وإذا كان سارتر وكامو وبلانشو وبارط وفوكو ودريدا وفريبي وغيرهم من النقاد والمبدعين يسهمون في تأسيس ثقافة عالمية من موقع وطني فإنّ أبناء هذا الجيل من المبدعين والنقاد المغاربة يحتاجون إلى روافد ثقافة وطنية، ذلك ما أدركه ألبيير ميمي بحدة لا متناهية عندما رأى انقراض الأدب المغاربي الناطق بالفرنسية في المستقبل لتداعي الظروف والأسباب التي حتمت وجوده.

* إن سلطة عشق القديم في كتابة الخطيبي النقدية - تعويضاً عن الخسارة الكبرى - لم تحلّ من موقف سلفي يناسب العداء للجزء الأكبر في الثقافة الوطنية. فلم يحتلّ المنتج الفكري والإبداعي - كما أسلفت - المكتوب بالعربية الفصحى المكانة التي يستحقها، بل كان الموقف من هذه اللغة وليد قياس غريب ذاتوي يضع الفرنسية والفصحى في حظّ واحد، ويضلل سؤال التأسيس الثقافي مطروحاً يتكرّر في مجمل أعماله النقدية والإبداعية ولا يُقضي إلى إجابة صريحة، وهو يتجاوز إلى حين الإشكالية اللغوية بدراسة الأدب المغاربي الناطق بالفرنسية والفصحى والعاميّ معاً. غير أن إرجاء النظر في المسألة اللغوية قضى عليه بالتردد بين شعاب حضارية مختلفة. ولعلّ انصرافه إلى الإبداع بالخصوص بعد الاسم العربي الجريح «يُعَلّلُ بهذا الإرجاء. ففي الكتابة الروائية والشعرية يمكن له - حسب الظاهر - أن يفصح عن

أدقّ حالات «الاسم الجريح» ويُبقي الفضاء الإنساني الأرحب ويستعيد بدائية الجسد المُشردّ ويعانق السؤال ويتنقل في رحاب الثقافة العالمية ويترجم عن عشق التراث الشعبي وفلسفات ما بعد العقلانية الغربية، هدفه في ذلك تأسيس أرضية أولى لتحقيق وجود ثقافي أصيل في المستقبل. فنخرج بدررس هامّ مفاده أنّ التأسيس ليس إعادة الماضي أو اتباع نهج الغرب العقلاني. إنّ العقلانية عقلانيات والدليل الواحد سلطة قامعة تسحق الفرد وتكشف عن أبعاد تسلّطها في سيرورة التشكّل المجتمعيّ. فكيف يمكن للخطيبي أن يواصل رحلة القطع مع الدليل الواحد؟ كيف يعانق الشعريّ النقديّ، وتضمحلّ الفواصل بين النثر والشعر، وتزول الخطوط بين مختلف الأجناس الأدبية؟

٣ - النقديّ في تجربة النصّ الشامل :

وكأنّ الخطيبي في «الماضيل الطبقّيّ على الطريقة التاوية» يتبع نهجاً آخر في مواصلة رحلة الكشف عن الاسم الجريح، ويثير من جديد بكثافة شعرية مسألة الهوية والاختلاف (النقد المزدوج). ويسير الشاعر في درب التفكيك بحنين جارف، يفكّك الأصول ويتقصّى النزعة اللاهوتية الكامنة في الفكر العربي ويُفجّر - بالقصد - المركز التراثي، فيطفو المكبوت من السحر وغيره من أصناف الكتابة الشعبية ليحاصر مفهوم الهوية المعلقة المتشبّثة بأصوليّة رفض الآخر. ويفكّك أيضاً في الأثناء الثقافة الفرنسية ليفرّ من سجن مركزيّتها ويلوذ بالافتتاح على كلّ منفتح، يشقى ويسعد في الآن برحابة الفضاء الذي ينتقل فيه. يسير في دروب الذات بعيداً عن أي إملاء مسبق ويغالب بعنف سلطة الدليل الواحد. وإذا الدوالّ والدلولات تتعرّى في غمرة «نقده المزدوج» لتكشف عن الفراغ ووهم المغالطة :

«التاريخ كلمة

الأيدولوجية كلمة .

في أفواه الجهلة ترفرف الكلمات . . .»^(٤٦)

فيولد الخطيبي في قصيدته مناضلاً يحمل يثمه وجرحه القديمين ويعانق العالم لبحث فيه ومعه عن الهوية :

العالم كلّه يبحث عن الهوية

العالم كلّه يبحث عن الأصل

وأنا أعلم المعرفة البيّمة

أعلم الاختلاف الذي لا رجوع منه

والعنف الدقيق

(٤٦) «الماضيل الطبقّيّ على الطريقة التاوية» ترجمة: كاظم جهاد - ص :

(٤٤) - «De la mille et troisième nuit» Abdelkébir Khatibi - Smer: 1980.

Maghreb pluriel, essais, Smer - Denoel 1983.

(٤٥) - «Le roman marocain en langue française» Lahsen Mouzouni - «Le roman marocain en langue française» publisud 1987.

هذا هو معنى كلمة يتيم . . .»^(٢٧)

ويسترجع «المناضل» بعضاً من ذاته البدائية . . . يُحيلنا على فلسفتين للاختلاف هما التاوية والماركسية في عناق حميم . وعبر «القول» في مفهومه التاوي تعود السباوات والأرض إلى «اللامسمى» الذي هو «التاو» السبب المجهول المؤلّد للأشياء، الأمّ أو الرحم الأول، الأنوثة في معناها البدائي أو الأصل الأول الذي ولّد الأرض رمز الظلّ والبرودة والأنوثة وعلامة الانكماش كما ولّد السماء رمز النور والحرارة والذكورة . وعندما تلتقي الماركسية بالتاوية تفقد مرجعيّتها الموروثة وتتطهر من مختلف الرواسب الذكريّة، وإذا الكائن عند الخطيبي في قراءة محمّد الزاهري لهذه القصيدة «لا ينتمي إلى أية هويّة مطلقة وثابتة . . .»^(٢٨) هذا الكائن هو نتاج ارتباط الأنوثة بالفراغ بل هو أقرب في الملامح من «الصوفية التاوية»، لذلك يحمل يثمه ولا يريد بالثورة أن يحقّق بطولة فردية، فهو كائن «خنثي» :

«مارس الجماع المركّب

ذلك هو سرّ كلّ سكر خفيف

يلتحم الأمام والوراء

يتوالد الأعلى والأسفل

ويتلامس العضو الجنسي والألية

هنا ينسلخ كيأنك الرغب . . .»^(٢٩)

فتضمحلّ ثنائيات التركيب المعتادة في فكر العقلانيّة المخادعة ويزول التباعد بين الذكر والأنثى، بين الخير والشرّ، بين الحضور والغيب، بين القانون والفرق، بين «نحن» والآخر، بين الأعلى والأسفل، بين اليمين واليسار في كيان يشدّ إلى الفراغ وينشق منه ليضمن حريته المطلقة ويبدّد كثافة الوجود الزائف، ويهتزّ المنطق المعتاد فتتأزج الأشكال والألوان وتحدث الصدمة في التلقّي، يتواصل الحلم النيتشويّ بالدعوة الصريحة إلى «المعرفة الشعرية» ويستقطب الشعريّ الهيدغريّ (Dichten)^(٣٠) لحظة كتابة هذا القصيد بعنف مُذهِل :

«انتم إلى المعرفة الشعرية بلا تصنيف

ما تقصد بـ «معرفة شعرية»؟!

بالحرف تلجئ الفكر

بالخطّ تتحكّم بالحركة الزائفة

وبالموسيقى تجرح كينونة الزمان . . .»^(٣١)

ويقرّ النصّ الشعريّ من زمنيّة التاريخ القامع إلى زمنيّة الخاصّة بمفهوم غادامير التأويلي^(٣٢)، وهي زمنيّة تستقرّ في ضرب من اللعب بما في اللعب من تشكّل راقص، كثافة دلاليّة، حركات ذهاب وإياب، قدرة عجيبة على استقطاب الزمن التاريخي . فيقرن هذا النصّ الشعريّ بـ «سفر الدّم» و«العشق المزدوج للسان»^(٣٣) في التغني بفلسفة الاختلاف دعماً «لمعرفة يتيمة» لا يمكن إخضاعها لمنظومات فكريّة محدّدة.

ويستقرّ النصّ في الجسد الذي هو حركة أيّ فراغ في قراءة محمّد الزاهيري، والفرد هو الفاعل الأوحد، المتحرّك الذي لا يعني شيئاً خارج الجسد . ويذكرنا جسد «المناضل» بالجسد - المقطع» عند جان لكان^(٣٤) فالأنا المتكلّم في النصّ يدعو القارئ إلى أن يعود إلى مرحلة ما قبل «تموضع الذات»، مرحلة المرأة - في معجم لاكان الخاص - وهي المرحلة التي لم تنشأ فيها للطفل هويّة محدّدة . وبهذا المعنى يعود «المناضل الطبقي» إلى طفولته البدائية ليرسم الذات وهي في حالة هيجان، تتجمّع في حركة الجسد أو تتشكّل في الفراغ.

«دائماً حينما أقدر على الكلام أفسّخ وحدة الفكر

أليس حولي العاطفة المتوتّرة العلامة

أما من منظر أرسم تيهي فيه؟»^(٣٥)

ويظهر الحلم في توتر لحظة التكوّن البدائيّ ليدعم الجسد - الفراغ الفكر الذي يغالب التوحد، وهو حلم أبيض ينكّب برمز عجيبة لا تحمل مدلولاتها في ذاتها: «صفة الأوقيانوس» و«أثر الغزالة» و«طرف الصحراء» و«صبيّاد حطّام» و«سخرية وابتسام» و«حليب الناقة» و«البحر» و«الغزالة تركض على الرمل» و«بكارة الغزالة» و«بياض على بياض» و«الرمل» . ويتشظّي السياق الدلاليّ بالقصد خوفاً على هذا الحلم من الهلاك باتّضح المعنى . وبالرغم من ذلك لا يضمحلّ وجود أيّ معنى . فيشبه هذا النصّ الشعريّ «العشق المزدوج للسان» بالخصوص الذي هو أيضاً «ثمرة

(٥١) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاوية» - ص: ٢٥.

Hans - Georg Gadamer - «Vérité et méthode» (les grandes lignes d'une herménentique philosophique) - Editions du seuil - Paris 1976 - P: 28.

Abdelkébir Khatibi - «Le livre du sang» Gallimard 1979. (٥٣) - «Amour bilingue» récit Fata Morgana, Montpellier 1982.

(٥٤) ورد ذلك في قراءة محمّد الزاهيري المرافقة لنصّ «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاوية» ص: ٩٧.

(٥٥) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاوية» - ص: ٥٠.

(٤٧) المصدر السابق - ص: ١١.

(٤٨) محمّد الزاهيري - «الخطيبي: فكر الاختلاف وكتابة الجسد» - نشرت هذه الدراسة في مجلّة «الثقافة الجديدة» - عدد: ٢٩ - ١٩٨٣ . وأعاد كاظم جهاد نشرها مع ترجمة «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاوية» (ص: ٩١).

(٤٩) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاوية» ص: ١٤.

Martin Heidegger - «Approche de Hölderlin» Classiques (٥٠) de la Philosophie - n. r. f. Gallimard 1962, 1973.

لقاء بين لغتين». في قراءة كريستين بوسي غلوكسمان (C. Buci Glucksmann)^(٥٦): لغة «العقل الباروكي» الذي يقرّ كتابةً تتجاوز أيّ دلالة وأي شكل مسبقين، ولغة الفتنة بالاختلاف الذي يرسّخ الحنين، الشحنة المتدفقة حاملة الاسم في بحر كتابة جديدة تحوّل مجرى اللغة بتحريرها من الفخ المتأفّزقي الذي لم تنج منه أيضاً الدراسات اللسانية لتوظيفها للدليل المرجع الذي هو مفهوم يحيلنا بالضرورة على اللوغوس الغربي، ذلك ما دفع بدريدا إلى أن يدعو إلى مفهوم جديد للكتابة^(٥٧).

* لا شك أنّ عبد الكبير الخطيبي قد استطاع في رحلته النقدية والإبداعية تجاوز عديد المفاهيم الإطلاقيّة في الثقافتين العربية والفرنسية. وكان شديد الاتصال بواقع المغرب الثقافي، وأسهم في التعريف بالمواقف المغربية الأولى الراضية للفكر الإقطاعي^(٥٨) فقدم نصوصاً لمحمد بن إبراهيم ومختار السوسي وعلال الفاسي وعبد المجيد بن جلّون وعبد الكريم غلاب ومحمد الحبيب الفرقاني ومحمد الصبّاح ومحمد زنيبر ومحمد بّزادة وغيرهم ممن أسسوا البدايات الحاسمة في حركة الإبداع والنقد الأدبي في المغرب الأقصى. وبهذا العمل وغيره كدراسة الرواية المغربية كان متشبّهاً بالأصول ينطلق في رحلة الكتابة من أرضية وطنية ويؤثر في الآن التشرّد على السير في السبل المتعارفة، فكانت رحلته في البدء من داخل العقل الغربي موجّهة في الأساس إلى الأدب الروائي المغربي عامّة في قراءة تطرح الاختلاف ضمن لغة تتردّد بين سلطة الدليل الواحد والتعدّد الدلائلي. وإذا الاسم بتجلياته العربية المغربية تشكّل لا يتخلّص كلياً من جاذبية المركز الأوروبي. وحينما انطلق الخطيبي في الحفر بحثاً عن الملامح الخفية «للاسم الجريح» نقلنا من مرجعية العقل الغربي الكامن في ثقافته الأولى إلى فلسفات ما بعد العقلانية وفرّ من مركز الآخر إلى الثقافة الشعبية يتفاعل مع الذاكرة ويتقي منها ما يدعم انطلاقته الجديدة. إلّا أنّ حضور الكتابة النقدية تحوّل بعد «الاسم العربي الجريح» من النصّ النقديّ المستقلّ عن النصّ الإبداعي إلى النصّ الشامل حيث النقديّ والشعريّ يتكاملان فيفتح المجال للنقد، ويتولّد النقديّ في

غمرة الكتابة بعيداً عن حدود النثر والشعر ومُستلزمات الأجناس الأدبية. إنّ المغامرة لازمة كبرى في مجمل أعمال الخطيبي استقطبت النقد والرواية والشعر وقضت على النصّ الأدبيّ عامّة بأن يفتح دون أن يتوقّف عند نهائيّ التشكّل.

* ولئن اقترن «الاسم» في كتابات الخطيبي بالحنين رجوعاً إلى الجذور الأولى ومعاينة للسؤال فإنه لم يتركز في «أنا» مُضخّمة تنفي الآخر وتوهّم التفوق عليه. فإن الاسم حضور يقرّ السلب الفاعل منهجاً ويقتحم به عالم المتخيّل.

* وليس لهذا الاسم وهو يستكنه جذوره ويستقرّ واقعه والآخر ويفكر في الآتي إلّا أن يعود إلى الجسد والمجاز معاً كنيثته. إنّ السعي إلى القطع مع الميتافيزيقيا القديمة في الثقافتين العربية والغربية لا يمكن أن يتنزّل إلّا في صميم اللغة التي هي أداة التعبير ومجاله. وقد أدرك الخطيبي أنّ النصّ جسد وهو مجاز أكبر فالتقى بنيثته الذي اعتمد مشجّر لابينيز (Leibniz) وحول اتجاهه^(٥٩). وإذا الجسد بأكمله فكراً والفكر الواعي جزء منه، حادث، أفق، مشروع، وواقع الجسد حركة وعلاقات قوى أكثر من أن يكون ماهية، والمسافة بين الجسد - الفكر والفكر الواعي هي مسافة ما بين المتعدّد والبسيط أكثر من أن تكون مسافة بين الوعي واللاوعي..

* بهذا الاسم والحنين واللغة المتمردة والجسد والسلب الفاعل نطلق في تاريخ جديد هو الاختلاف ينظر له عبد الكبير الخطيبي وبعض المفكرين العرب بإستراتيجيات مختلفة. فيتعمّق الجرح ويتبدّى الفكر الوثوقي زيفاً أكبر في حين يستعيد الجسد في اتجاه آخر بعضاً من مجده المخبور، يظهر في غمرة المتخيّل البدائي قيمة أصيلة ترفض المطلق المعرفي، علاقة قوى وحركة وموضعا متّقلّلاً قابلاً للتأويل. وإذا كان الخطيبي سجين التردّد العنيف بين لغتين، يفصل بالقصد بين الثقافة العربية والثقافات الشعبية فإنّ منحنى الاختلاف العربي الآخر ينطلق من مركز الثقافة الأم واللغة الأصل دون السقوط في وثوقية الفكر الواحد.

وتبقى مع ذلك في آخر قراءتنا للخطيبي عدّة أسئلة قائمة منها: كيف تبدو علاقات الانصال والانفصال بين الثقافة العربية الشاملة والثقافات المحليّة؟ وهل القاصع قاصع باستمرار وكذلك المقموع؟ وكيف يمكن للمهمّش المكبوت أن يبعث مجده الآتي؟

مصطفى الكيلاني

كلية الآداب والعلوم الإنسانية (القيروان)

(٥٦) كريستين بوسي غلوكسمان - «الفتنة أو اختلاف الحبّ الذي لا يمكن تذويبه» ورد هذا المقال مرافقاً أيضاً للنصّ المترجم.

(٥٧) حرص دريدا على تأسيس علم جديد أسماه الـ Grammatologie يبحث في الخطاب باعتباره شبكة دلالية، فكلّ عنصر لا يوجد في ذاته والنصّ بهذا المفهوم نسبيّ...

(٥٨) Traduction et présentation par Mohamed Benjalloun, (٥٨) Abdelkébir Khatibi et Med Kally - «Ecrivains marocains du protectorat à 1965» (Antologie) Sindbad 1974.

النقد والصحافة

محمد الجازي

«.. منذ أصبحت الريح صاحبي
صرت أبحر مع ..»

كل ربح

* * *

١ - مداخلة الأسئلة:

هل يصير النقد نصاً إبداعياً، إشارة اتصال، حين يكون
بياض الصحيفة، وسيلته، وسيطه، لخلق المقارب الجدلي في
ذهن المتلقي؟

يتشبع بالأسئلة ..

أو يعانق المسألة ..

كي .. ينير ذاته، وينير (النص) المنقود؟

يتحول (النص النقدي) إلى (نص على نص)، ليس
انزياحاً، ولا دفعاً لآخر، لا في الما قبل ولا في الما بعد، .. إنه
حاضر نفسه، في الحالين، حال النص الأول، وحال
نفسه .. عبر فضاء الصحيفة، كونها جسر الإفصاح
المادي - الإعلامي، وهو .. كيان الإفصاح اللساني فيها غبر
حركية الخطاب النقدي التي تتخلق داخل إنارة ذاته أولاً
كجوهر، ثم إنارة المنقود (نصاً أو نصوفاً) ثانياً؟

نعم .. يصير النقد نصاً إبداعياً .. (هنا لا نقف عند
المتابعات والهوامش النقدية العجل، ولا الأعمدة الثقافية
التي تلامس حافات النقد، ولا المقالات القصار التي تقف
عند الإشارة النقدية ..)

هاجسنا، هنا، النقد بذاته في المطبوع السيار،
الجهاميري ..

وتلك مفارقة مفهوم في الشائع والمألوف، أو (ضد)
الشائع والمألوف، .. فالنقد (التقليدي) يأتي وراء النص، لا
قبله .. تماماً كالتعليق الصحفي على حدث، أن الاستباق

والتنبؤ، من شمائل وسماط النقد الكاشف، المستقبلي، الذي
يفتح نافذة لذائقة مضافة. لفهم، أو كيفية فهم النص،
وقراءته، .. إنه يضيف للقارئ مهارة تعلم، وكيفية حرفية
للوصول إلى جوهر النص الإبداعي، قصة، قصيدة،
رواية، .. الخ، يفتح نافذة على أفق إبداع مضاف لمنشيء
النص ..

هنا يلتقي مع التحليل والاستقراء، في الصحيفة، الذي
يؤسس - عبر المقالة - استنتاجه وتنبؤاته، وفق جدلية العلاقة
بين وحدات الحدث وخلفياته وحوافزه، ومحيطه، وشبكة
المصالح والمؤثرات، والمستجدات، والتوقعات ..

كما أنها مفارقة النص الأولى، حين يخلق مقاربه النقدي
من داخله (في متانته وأدبيته أو شعرية، في جوهره) .. وحين
يخلق النقد نصه (الثاني)، حتى وإن لم يتحول (النص
النقدي) داخل (النص الأدبي) أو (النص الشعري) إلى
كلام .. إنه أصلاً، كامن في بنية شعرية أو أدبية النص،
يظهره الناقد، في النص المنقود، عند القراءة الأولى، في
مكابدة القراءة الأولى، لعقل مكابد يحفر عميقاً في مسار
النص وفي نسيجه، بعينين مثقفتين، وبذهن متقد، قبل أن
يكون - في الكتابة الصحفية وغيرها - «نقداً»، ومكتوباً عن
أثر ..

إن النص الإبداعي (الأدبي أو الفني) يستطيع أن يتجلى
في ذهن المتلقي، عبر النص النقدي حتى لو كان (النص
الأدبي) غائباً - كمنظور بصري - بمعنى أنه لم ينشر بمجاورة
النص النقدي وفي ذات الصحيفة .. إذ يمكن للنقد أن يخلق
مقارباً جديداً لقصة أو قصيدة، مضمرة داخله، داخل
نسيجه الجديد، حتى لو كانت القصة أو القصيدة، (غائبة)

السجل المطلوب، خدمة للهدف المطلوب، عبر آلية علاقات الصحيفة وتوجه تمويلها؟

هل يكفي الخطاب النقدي، داخل فضاء (وحيثيات) الإفصاح (الصحيفة) بأن يكون كشف تفاصيل، يضيء نصاً أدبياً أو فنياً، أو يخرج نقطة تنويره إلى حيز الرؤية والإبصار، ثم يتوغل بها إلى عمق الرؤيا والتأثير في المتلقي عقلاً ووجداناً. فيخرج بحالة انكفائه على ذات النص، إلى دفع إشعاع النص إلى مساحات وأنسجة خارجة، في مديات تأثير كبيرة؟

الخطاب النقدي، هنا، داخل فضاء الإفصاح (الصحيفة) هو ضد الهجرة والفقدان والنزوح، لأنه يقيم داخل بنية أخرى، وعقل ثالث، هو ليس عقل الكاتب (الأول) (كاتب النص الإبداعي ومنشئه) وليس عقل منشئ الصحيفة (مؤسسها أو مالكيها) الوسيط (الصحيفة)، حسب، بل عقل المتلقي الآخر، محايداً كان أم منحازاً، عقل القارئ. إنه أيضاً. عقل الوثيقة والموروث والماضي، وتلك مفارقة أخرى.

هنا، يؤسس الخطاب النقدي مداميك إقامته ضد آليته، بمجرد أنه يحتل مساحة في البيت الصحفي المعني، والمحدد الهوية والاتجاه. إنه يرسم سهمه على وفق سهم الجريدة، يساراً أو يمينا.

ماذا كانت واجبة الخطاب النقدي إزاء تنوير النص؟ هل هي انحياز للنص الذي تريده الصحيفة، المتطابق مع أهدافها وسياساتها حيث مقارنها الفكري هو مقاربه، أو مقاربه هو مقاربه في الجوهر الأيديولوجي؟ نعم...

إنه ينساق على وفق هوى الصحيفة، لأن هامش الحرية يأتي، هنا، في التطابق وليس في التقاطع. في الالتقاء وليس في الافتراق، مع الجوهر الأيديولوجي للصحيفة.

ما هي مفارقتها بذاته، جوهرها، نصاً.. إذا؟

وكيف يتشكل الخطاب النقدي على وفق هذه الإشكالية؟ من أين ابتدأت نقطة شروعه الأولى؟

كيف كانت قيمة، وأحكام قيمة؟

ما هو خط سير الخطاب واتجاهاته البكر، ثم التالية؟

هذه الأسئلة وسواها لا تحجب عليها هذه الورقة، في هذا المقام، كاملة. لكننا سنبحث، استعراضاً، في حيازة النقد العراقي، حركة بدو - كينارة - ثم حاضراً - كنماذج تطبيق... في الإشكاليات والجوهر، إضاءة لتجربة هي

عيانياً، أي غير مقروءة في التو، من قبل ذات القارئ. هنا امتلك (النص النقدي) سلطة تنوير عالية، كخطاب.. حل محل النص الإبداعي معرّفاً به، محللاً، ومكتشفاً، بل هو مقاربٌ معادلٌ لموضوعي النص الإبداعي وليس بديلاً أو مثيلاً، إنه نص ثانٍ جديد، تماماً. بخاصة، حين يمتلك النص الأدبي الفني، غناه النقدي، خطابيه (النقدي) المضمّر في جوانيته، إنه يخلق ديككتيكاً مزدوجاً، سجّاله أو جدله داخل الجوهر المتحرك، داخل حركيته، إذا.. ودخل ذات الحركة يظهر ستايطيقه، ويتمظهر - بذات الوقت - بجاليته، أنفته، وعلاه..

أما (النص) الأدبي (الساكن)، فهو يحمل جرثومة موته، إنه لا يستطيع خلق مجاور نقدي إبداعي، لأنه لا يمتلك قدرة حركية عالية لشحن نص مجاور ليكون نقداً. أولاً: في ذهن القارئ، لأنه رهين قراءة، معروفة ومحددة بصحيفة ذات توجه وجمهور ومشكلة.

ثانياً: في ذهن الناقد، الذي لا ينبغي نصه داخل كتاب محدود القراء، بل ينشر مادته على أفق اطلاع واسع. ومن مفارقات النقد نصاً إبداعياً، إنه يتأسس على قراءة ومعارف وجاهزية ناقد، وآليات نقد، وعناصر جهاز كامل من التعامل، كيما يكون نصاً إبداعياً داخل الصحيفة، لا تابعاً ولا معقّباً.

فهل يقرأ، هذا النص النقدي لذاته، أم تحوم القراءة فيما حوله، وتستدير؟

إنها مسألة الأسئلة في الخطاب النقدي، بخاصة، وخطاب الإبداع عموماً.

وعليها.. تقوم إشكالية علاقة يخلقها الخطاب النقدي داخل فضاء الصحيفة، كونها - عرفاً وجوهرًا وتوجهًا وحقيقة ماثلة للعيان - لها اشتراطاتها، من أولها.. الوضوح التام، الدقة، البساطة، التشويق.. الصدق (أو المصادقية)، كونها وسيلة اتصال وإعلام، تهدف إلى التأثير على المتلقي وحرفه باتجاه نواياها (نوايا مالكيها؛ حزباً، مؤسسة، دولة، أو رأسمالاً حراً).

ثم.. كونها (الصحيفة): قاعدة معارف (هي الأخرى)، أيديولوجيات، تظهر مع جمهور نوعي محدد، ربما مهنيًا، أو فكريًا، أو طبقيًا، أو فئويًا، وهذا الجمهور مستهدف صياغة لإعلان أو مشروع لبث معلومة وتلقيها والتأثر بها، وتقارب رأي عام، أو لصرخة أو انتباهة أو تحريض.

عمن (وعما) يُعلّم النص المنقود، ويُعلّم، داخل الخطاب النقدي؟

ما هي الحفريات التي يسبرها، ويكشف أسرارها ومقاصدها ونواياها كي يصل إلى المقارب المطلوب، عبر

فاصلة من فواصل الجوهر العربي الممتد على مساحة وطننا الأكبر .

إنها ابنة مراحل، ربما تتطابق في الجوهر والإشكاليات .

٢ - إضاءة التجربة:

في العراق، مع بدء القرن العشرين، بث «النقاد آراءهم وأحكامهم عبر الصحيفة اليومية، لأنهم «فكروا» - يومها - بصيغة الخطاب، قبل انخراطهم في سياقه. لا بد أنهم فكروا في تخفيف وزن هذا الخطاب، ترشيقة، وحذف كل ترهل أو لحم زائد في جسمه، تماماً كالخبر الصحفي الموجه إلى متلقي، عبر سهمه وإشارته، كمرسل . . . والصحيفة كحامل، وهو المحمول.

وتحديداً . . . جاءت «النقود» الأولى في حيز محدد: الصفحات الثقافية.

إذاً . . . هي موجهة إلى «قارئ» نوعي، قارئ يسهم في إعادة صنع (كتابة) نص الخطاب النقدي، وليس قارئاً (منحازاً) فقط، إلى ميول الصحيفة . . .

فهل يتحایل الخطاب النقدي، عبر الصحافة، على نفسه (أولاً)، ثم على القوانين الوضعية والأعراف وسلطة الرقيب والضوابط، وتوجهات الصحيفة، وفكرها، وحكماء الموروث، و«عقلاء» الماضي، والزمن؟

أم يتحایل على تقنية الكلام . . . في خلق الاحتمال داخل الممكن (فن السياسة) وعلى الاحتمال وعلى الممكن معاً؟ وعلى الشائع والغالب والسائد من رأي؟ لنذهب بعيداً قليلاً في هذا المقتبس:

« . . . لقد أقام أرسطو تقنية الكلام المتحایل اعتياداً على وجود محتمل معين. مُحْتَزَنٌ في فكر البشر بواسطة التراث والحكماء والأغلبية والرأي الشائع، الخ . . . يقول بارت - أن المحتمل هو مالا يناقض، في أثر أدبي أو خطاب، أيأ من إسلطات، إنه لا يتطابق بكيفية حتمية، وما كان (فهذا مجاله التاريخ)، ولا ما ينبغي أن يكون (فهذا مجاله العلم)، وإنما يتطابق فقط وما يعتقده العموم ممكناً، حتى ولو كان مفارقاً تماماً للواقع التاريخي أو للممكن العلمي»^(١)

كيف أسس النقاد العراقيون خطابهم النقدي، إذاً . . . ؟

هل ناقضوا الشائع؟

هل ناقضوا سلطة الصحيفة؟

سلطة السائد،

سلطة الحكماء، سلطة المتعارف، والرأي المتداول؟ من أية بدايات انطلقوا، ومتى؟ وكيف تطوخوا: في الآليات، وأحكام القيمة، والسجال - مع المذاهب والتيارات، من التقليدية (اللغوية والتراثية) إلى الحداثية (اللسانيات والبنوية والتفكيكية وما بعدها)؟

هل مازجوا بين المناهج؟

أم تبنا بنية النص، وظلوا يحفرون فيه، فقط؟

وهل تمكن الخطاب النقدي من الإفصاح عن مبادئه؟

أم هل تشكت في المقارب المطابق، خطابات وتوجهات في النقد الأدبي، كما في السياسة، والاقتصاد، والمفاهيم . . . ؟

هل امتلك الناقد العراقي المنهج الواضح، والرؤية . . . في مزاجه يقظة وتبصر، أو ظل بمنأى عن وحدة المنهج والرؤية في تعاطي النص؟

بدءاً . . . اشتغل النقد الأدبي في العراق على حقل اللغة والتراث، في الأوجه البلاغية القديمة: كالتشبيه والاستعارة والمبالغة والتكرار والمحسنات اللفظية والمعنوية والسرقات الشعرية . . .

وهو . . . امتداد للنقد اللغوي، والدرس اللغوي، ودعوة إلى الاهتمام بلغة الشعر وصياغته وصوره البلاغية، كما أرادها وبحثها القدماء . . .

إن المقاربات النقدية التي ظهرت في الصحافة، منذ مطلع القرن العشرين (أخذت من القديم أصولها، ومن بعض ما استجد سماته، ولم تكن واضحة المعالم)^(٢).

لأن النقد العراقي (القديم) انتمى إلى عقيدة موروثية، فهو يبحث عن جمهور يسترضيه فكرياً، على وفق ضوابط الماضي ليشكل جزءاً من هم سياسي حاضر . . .

ترى: هل كان ذلك «النقد» عميق الصلة بالجمهور، كونه موجهاً للعامة، وإن كان داخل حيز الصفحات الثقافية المتخصصة في الصحيفة؟

وهل كان مؤثراً، في عملية الإقبال عليه، كما هو حال إقبال مجتمعنا على استهلاك الفيلم والرواية أو الأغنية، أو ديوان الشعر؟

إن استهلاك «التعليق النقدي» - آنذاك - ظل محدوداً، فتويلاً، وليس جماهيرياً، هو عكس استهلاك الصحيفة كمنبر سياسي . . . ولقد كانت قوة القصيدة - جماهيرياً - أكثر، عبر الصحيفة أو الإلقاء المباشر في الاحتفالات الشعبية

(٢) مطلوب، د. أحمد: انظر بحثه (منطلقات نقدية) / كتاب الندوة السنوية الثانية: اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق / قسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة الموصل ١٨ - ٢٠ آذار ١٩٨٩ / ص ١ - ١٧ (محدود النسخ والتوزيع . . .).

(١) بارت، رولان: النقد والحقيقة / ترجمة ابراهيم الخطيب / الشركة المغربية للنشر والتوزيع / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٥ م / ص ١٧.

تتجاوز مستوى الجملة، أي أجزاء الخطاب التي يمكن أن نستخلص منها بنية المحكي، والإرسالية الشعرية، والنص الاستدلالي).

(وطبعي، ان وحدات الخطاب الكبرى والصغرى تُوجد فيما بينها علاقة إدماج، كما هو شأن الصوتيات بالنسبة للكلمات، والكلمات بالنسبة للجملة، . . . بيد أنها تتشكل في مستويات وصف مستقلة، بهذا الاعتبار سيقدم النص الأدبي نفسه لتحليلات «مضمونة» . . .)^(٤).

مُيَلِّ إلى تهذيب العبارة . . .

مُيَلِّ إلى تقريب الاشارة،

مُيَلِّ إلى تقريب المعنى،

ذلك ما أراده، مثلاً (أديب اسحق)، من النقد في الصحافة في مطلع قرننا^(٥).

(٤) النقد والحقيقة: ٦٦.

(٥) قامت الصحافة في مصر والعراق ولبنان، وبشكل متفاوت في أقطار الوطن العربي الأخرى، على جهود الأدباء والمفكرين، ناشرين أو محررين أو كتاباً، فارتفعوا بها إلى مصاف الفنون الأدبية، في بداية نشأتها، إلى أن استقلت وصارت فناً وصناعة ومهنة لها تقاليدها وأسسها، درجت منذ مطلع هذا القرن على العناية باللغة العربية وتطوير أسلوب عصري للكتابة، وكانت تنقل الممارك الأدبية واللغوية التي تدور في الصحافة المصرية واللبنانية آنذاك.

- وكان النقد، في أول انبعاثه، متصلاً - كالأدب - بالمروروث، ولكن (المتابعات النقدية) لم تتضح اتجاهاتها إلا بعد أن هبت على العراق نسبات التجديد، فظهر كتاب (الديوان) الذي أثار (ثورة) على الواقع الأدبي المتخلف، وحمل بعض الأدباء هذه (الثورة)، ودعا إلى نبذ الأساليب القديمة والأخذ بالجديد، إذ أخذت (المقالات النقدية) سبيلها إلى الصحف والمجلات، مشغلة، أولاً، بالصراع بين القديم والحديث، . . . والدعوة إلى تخليص النقد من الفوضى والاضطراب.

- ومن المساجلات النقدية تلك التي أثارها خصومة الزهاوي والعقاد، فاتجه النقد في مرحلته الأولى إلى العناية بالألفاظ، وإهمال كل ما يرفضه الذوق العصري، ثم أخذ مساراً جديداً، بعد أن ظهر لون من النقد يعنى بالقصة والرواية والمسرحية، وهو ما لم يعن به القدماء.

أنظر: د. احمد مطلوب / نفسه / و«النقد الأدبي الحديث في العراق / ط ١ / القاهرة / ١٩٦٨ م / ص ٣٤٨ - ٣٧٣.

و: د. عبد الستار جواد / بين الأدب والصحافة / ندوة جامعة الموصل / ص ٢١٣ حيث يبين الباحث ان الأدباء والمفكرين كانوا في طليعة الصحفيين أمثال رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده ولطفي السيد وسلامة موسى والملازمي والعقاد وعمود فهمي المدرس وإبراهيم صالح شكر وروفاثيل بطي، وغيرهم . . . ولقد نقلت الصحافة العراقية للقارئ العديد من المفاهيم والمذاهب الأدبية والفنية التي كان لها أن تعزز النهضة الأدبية الحديثة وتقيمها على ركائز راسخة من المعرفة الواسعة والاطلاع الواسع على آداب الأمم الأخرى فكان لجامعة الديوان =

والسياسية، أو عبر التداول (استنساخ النص)، أو الحفظ، من قوة (التعليق النقدي).

ولكن . . . كان للتعليق النقدي - دون شك - حضوره، وسط الفئة المتعلمة والمتقفة، والوسط الأدبي، بخاصة وأن المجتمع العراقي آنذاك، كان مجتمع مجالس ومنتديات ومحافل أدبية وفكرية وسياسية، بحكم خصوصية تلك المرحلة وتزايد حمى النشاط السياسي والفكري، وتساعد الروح الوطني وحسن الانتفاض والثورة (ثورة العشرين، صعوداً، وكان من أبرز قادتها شعراء وأدباء تلك المرحلة، ثم كان من أبرز منابرها صحافة تلك المرحلة، جريدة (الفرات) و(الاستقلال)، مثلاً . . . الخ)

وعندما استطاع الخطاب النقدي أن يفصح عن مبادئه، بحكم هامش الحرية الذي توفرت عليه الصحافة العراقية داخل بيتها، (بخاصة الصحف الوطنية والقومية المعارضة للحكم الملكي والاستعمار البريطاني)، خلق تياراً (اجتماعياً) متضامناً . . . عبر الصراع بين القديم والجديد، وسوى ذلك من استراتيجيات مفاهيم ذلك الزمان^(٦) خاصة فيما يتعلق باللغة وتنقية الألفاظ.

لقد وُصف النقد في بداياته بأنه «متابعات»، ووصف بـ «الانطباعي» و «التأثري» وبـ «الانحياز للمضمون» . . . بالواقعية، أحياناً، وبالعقائدية (الأيديولوجية) بعد ذلك . . . بمعنى أنه نقد بواحدي توجه وتفكير ونظرة، متأثراً بالسردية التاريخية، لوحدها، أو بالتحليل الاجتماعي في مرحلة لاحقة، دون النظر إلى بنائية النص فنياً . . .

إنه لم يهتم بحفريات النص، كما يجب . . . إلا بعد أن تبنى ثنائية (الجمالي - السوسيولوجي) في جدلها داخل النص . . .

ولم تك تلك (اتهامات) جزافية، ولم تقم على شكوك، . . . وهي لبست استنتاجات مصادفة، بل هي حالات موجودة براهنها الفكري والثقافي السائد آنذاك . . . ليس في الصحافة وحدها، حسب، ولكن في الكتب والمؤلفات الأكاديمية، بل وفي السياسة، أيضاً . . . وحتى في الأطروحات (الرسائل الجامعية)!

في مرحلة متأخرة، وبعد تراكم خبروي، وتحديداً منذ السبعينات اشتغل النقاد على حقل ثانٍ: (العلامات التي

(٣) نشرت مجلة «الحرية» حواراً للشاعر العراقي معروف الرصافي تضمن رأياً نقدياً في (الشعر المثور) الذي كتبه الريحاني، قال فيه: «أنا استحسن الشعر المثور لأنه خير واسطة لاثارة القرائح والعواطف، لكني لا أفضله على الشعر المنظوم».

أنظر: مجلة الحرية / العدد ١ - ٢ السنة ١٩٢٥ (عن: د. عناد اسماعيل الكبيسي: الأدب في صحافة العراق / بغداد ١٩٧٢ / ص ٢٩٦).

- منهجياً: لم تكن المناهج النقدية واضحة المعالم في البدء، ولعل المنهج الواقعي كان من أكثرها وضوحاً، بعد أن شاعت دعوة «الفن للمجتمع» ونادى بعض الأدباء «بالالتزام».

- ثم... أخذت تلك الملامح تبين في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد أن هدأت الخصومات العنيفة، وبدأ الاتصال بالنقد الأجنبي يدخل عهداً جديداً، ويتأثر بالمناهج الوافدة، وكان للآلسنية أثر كبير في اتجاه النقد إذ وجدت طريقها إلى النقاد، وظهر منهج يعنى بتحليل الأدب في ضوء علم اللغة الحديث، وهو ينطلق من النص وتحليله تحليلاً لغوياً (عزل النص، وأغفل مسألة المرجع مكتفياً بذاته، بالنظر إلى عناصر البنية، أو في نظام حركة هذه العناصر^(٦)).

- النقاد العراقيون، تفهموا مجموع التغيرات والكشوفات المعرفية التي منحت الرؤية النقدية أفقاً نظرياً ومعرفياً جديداً (بحيث بات مستحيلاً تجاهل هذه المتغيرات، وأصبح من الضروري جداً للنقاد العربي في العراق أن يعيد النظر في منطلقاته النقدية التي اعتاد عليها، وأن يسعى لإعادة تشكيل رؤاه النقدية في ضوء جديد، فعل الرغم من وجود حركة نقدية منهجية متكاملة في الأدب العراقي، لكن هذه الحركة لم تبدأ بالاتساح وبشكل جنيني إلا في الخمسينات، وبالتحديد مع ظهور الملامح الحداثية الجديدة لحركة الشعر الحر والقصة الفنية الحديثة^(٧)).

= (عبد الرحمن شكري / العقاد / الماضي...) ان أغنت المجالات الأدبية لا سيما: (الدستور) و(البلاغ) و(البيان) بكتابات مبدعة. ما زالت تحظى باهتمام الدارسين، ونقلت المعارك الأدبية التي جرت بين العقاد والأب انستاس ماري الكرمل، مثلاً. كما اهتمت باللغة العربية وتطويرها، والذي يراجع مجلة «لغة العرب» (التي أصدرها الكرمل عام ١٩١١ م) سيجد مقداراً كبيراً من الاهتمام بالشأن اللغوي.

وكانت المجالات والصحف العراقية أمثال (الزنبقة: ١٩٢٢) و(المعرض: ١٩٢٥) و(منبر الأثير: ١٩٤٥)، قد أسهمت في تنشيط الحركة اللغوية وفنون المقالة بالإضافة إلى (لسان العرب) ١٩٢١ م، و(البلاد) ١٩٢٩ م و(الزمان) ١٩٣٠ م والأهالي: ١٩٤٣ م و(اليقظة: ١٩٤٧ م)، وغيرها...

وكان المقال والشعر والقصة القصيرة والنقد من أبرز فنون الكتابة التي وجدت طريقها إلى هذه الصحف.

(٦) عبيد، محمد صابر: منهج النص خطاباً نقدياً - قراءة في الأصول والمقترح والنموذج / ندوة جامعة الموصل: ٣٤٨. وانظر: (في معرفة النص) / يحيى العيد (الدكتوراه) حكمة صباغ الخطيب) ط ٣ / بيروت ١٩٨٥ ص ٦١. وانظر: (نقد النقد) / تزفيتان تودوروف / ترجمة د. سامي سويدان / ط ٢ / بغداد ١٩٨٦ م.

وأنظر: (في أصول الخطاب النقدي) / تودوروف / وآخرون / ترجمة أحمد المديني / بغداد ١٩٨٧ م. وراجت هذه الحركة النقدية تبلور بشكل أكثر تحديداً منذ =

حتى وصلت إلى ذلك التضافر الجدلي للمنظورات والمقاربات الخارجية والداخلية، السوسولوجية والشعرية معاً (من: لوسيان غولدمان، ميخائيل باختين، تيري إجلتن، التوسير، بير ماشيري، فردريك جمن، يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي،... إلى: هنري لوفيفر، روجيه غارودي، آرنست فيشر،...) إضافة إلى انفتاحها على المعطيات الآلسنية السيمولوجية الحديثة، التي عبرت عنها، كتابات (دوسوسير، رولان بارت، تزفيتان تودوروف، غريغاس، جان بياجيه، ميشيل فوكو، ريفاتير، شتراوس، جاك دريدا، جوناثان، كلر، امبرتو ايكو، جاكوبسن،... الخ).

ذلك... معطى، احتضنته الصحافة، في سياق السجال الثقافي مع الحداثية، مذاهب نقدية وتطبيقات، وتعريف، وتراجم، حتى دفع ذلك، بعض الأصوات الأصولية السلفية لأن تنتقد علانية اهتمام الصحافة بالبنوية والتفكيكية، ونقد الشعر ونقد النقد، والدراسات الحداثية عموماً... وطالبت

= النصف الثاني من الستينات وبتزامن واضح مع الاتجاهات والموجات الابداعية الحداثية. وقد ظهرت خلال العقدين الخامس والسادس اسهامات نقدية واضحة القسما، ومن أبرز نقاد هذه المرحلة:

(د. علي جواد الطاهر، د. صلاح خالص، نهاد التكريلي، عبد القادر حسن أمين، د. ابراهيم السامرائي، نازك الملائكة، حسين مردان، د. داود سلوم، علي الشوك، مجيد الراضي، محمد الجزائري، عبد الجبار داود البصري، باسم عبد الحميد حمودي، طراد الكبيسي، عبد الجبار عباس، عزيز السيد جاسم، ياسين النصير، فاضل ثامر، شجاع العاني، محمد مبارك، يوسف نمر دياب، ماجد السمرائي وآخرون.

- كما شهدت السبعينات والثمانينات ظهور أصوات نقدية جديدة (أكاديمية وشابة) منها: (د. عبد الاله أحمد، د. جلال الخياط، د. عناد غزوان، سليم عبد القادر السامرائي، د. علي عباس علوان، مدني صالح، د. محسن اطيماش، د. محسن الموسوي، د. عمر الطالب، حاتم الصكر، د. مالك المطليبي، عبد الرحمن طههازي، د. صالح هويدي، د. صبري مسلم، د. عبد الاله الصايغ، د. عبد الرضا علي، وعبد الله ابراهيم، محمد صابر عبيد، سعيد الغامبي، عواد علي، محمد جبير، باقر جاسم، علي عبد الحسن مخيف، حمزة مصطفى وآخرون...

ويمكن أن نشخص في تجارب هؤلاء النقاد الكثير من الاتجاهات والمدارس النقدية ومختلف المقاربات الداخلية والأيدولوجية والانطباعية والسيكولوجية والاكاديمية واللغوية... كما نلمس بوادر ظهور اتجاهات نقدية أكثر حداثة نفيذ من المعطيات الآلسنية والسيمولوجية، ومنها اتجاهات بنوية وتفكيكية، واتجاهات ما بعد البنوية، وأخرى تستلهم منطلقات نظرية التلقي والقراءة والتأويل وغيرها.

انظر: فاضل تامر: نحو رؤية سوسولوجية - شعرية جديدة / ندوة جامعة الموصل ص ٣٦١ - ٣٦٢.

بازاحتها عن ساحة الصحيفة اليومية - كونها منبراً جماهيرياً - لدفعها في «مجالات الاختصاص»، بدعوى ان العامة ليست معنية بها، ولا تفهمها، وهي أبحاث تخص خاصة الخاصة، من نقاد الشعر تحديداً، ومستلفة (أو: وافدة) من الغرب! وتحت هذا الضغط بوعي أو بدونه، سقطت بعض الأحكام في التعميم، ووقع باحثون «أكاديميون» في مخاطر الأحكام السريعة، أيضاً، اذ يتحدثون عن الخطاب الشعري في المستوى النظري، عن اللغة، العاطفة، الخيال، الأوزان والايقاعات، مشيرين بتفصيل الى تقنيات القصيدة الحديثة من دراما ورموز وأقنعة وسرد وتقطيع وتضمن ومونتاج. الخ^(٨).

غير أن بعضهم يطلق الاتهامات لنقد الحديث كونه - في الغالب - «ما هو الا صدى لما قدمته المذاهب الأدبية والمناهج النقدية التي ظهرت في اوربا...» و«ان أكثر نقادنا تجاهل الحديث عن «الشعرية» التي أصبحت أطروحة العقد الذي نحياه» أي ولم يقدم - مثل هذا الباحث - البديل. حتى وكأن المقالة التي نشرها في جريدة الثورة عن قصيدة «غرفة» لحמיד سعيد، لا تدخل في اطار المناهج الجديدة.

وللحق نقول، ان تلك المقالة وان شابتها السرعة ومحدودية مساحة النشر، لم تتعد كثيراً عن «الشعرية».. كما ان كتابات نقاد آخرين ليست «اشارات قصيرة» في هذا الميدان.. (ما كتبه حاتم الصكر - مثلاً - ينظر جريدة الجمهورية في ١٩٨٨/٩/١، و ١٩٨٨/٩/٨، وسواها.. وفاضل تامر، ينظر جريدة المربد السابع في ١٩٨٦/١١/٢٥، ومقالاته في جريدة الثورة، ومالك المطليبي وعبد الستار جواد وخزعل الماجدي، ينظر، بخاصة، جريدة القادسية في ١٩٨٨/١١/١٧... وإن ظلت تلك الاشارات متأثرة بما

(٨) انظر: الألوسي، د. ثابت: شعرة النص في خطابنا النقدي / ندوة الموصل / ص ٢٦٣ - ٢٧٥ ونحن نحيل د. ثابت الى أربعة كتب أشار إليها في مراجعته نفسها، كي تتوضح له أكثر الدراية العالية بفنية النص التي كشفت عنها الدراسات في هذه الكتب وهي:

١ - ويكون التجاوز / محمد الجزائري / ط ١ / بغداد ١٩٧٤ م.

٢ - شجر الغابة الحجري / طراد الكبسي / ط ١ / بغداد ١٩٧٥ م.

٣ - معالم جديدة. في أدبنا المعاصر / فاضل تامر / ط ١ / بغداد ١٩٧٥ م.

٤ - دراسات نقدية في النظرية والتطبيق / محمد مبارك / ط ١ / بغداد ١٩٧٦ م.

وانظر مقالة د. ثات: حلم الشاعر في استرداد فنونه - قراءة ثانية في قصيدة «غرفة» لحמיד سعيد / جريدة الثورة / ١٩٨٨/٦/٢٥.

كتبه تودوروف وبارت وجان كوهن، وكمال أبو ديب..). فإذا كانت (الشعرية) - حسب تودوروف - هي «مقاربة الأدب» و«ما تستنطقه» هو «خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي» - حسب بارت - أو «علم موضوعه الشعر» و«علم الاسلوب الشعري» - حسب جان كوهن - هدفها «البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند اليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك» وان «الانزياح اللغوي» شرط ضروري «لكل شعر»، فالشعرية، في فن الشعر، هي «عناصر الخطاب الشعري» كما «الأدبية» (أدبية النظم) هي «عناصر الخطاب الأدبي»، فان كل الدراسات حتى «التاريخية والنفسية والاجتماعية» التي استبعدا مثل ذلك الباحث، لأنها من زاوية فكرها التنظيري بحثت «النص» و «مبدعه»، قد أخضعت النص الى فحص البنية، ربما خارج نظم وجهاز اللسانيات والبنوية والتفكيكية، لكن ذلك لا يبيح اتهام «النقد الأدبي في العراق» بالتعثر في هذا الشوط كونه «لم يقدم الكثير مما يستحق»، مع أنه قدم الكثير!

فما هو الكثير؟

وما هو الذي يستحق؟

الباحث يستثني (بعض كتابات علي جواد الطاهر ونازك الملائكة وجبرا ابراهيم جبرا وعبد الجبار البصري، على تفاوت مستوياتهم، وعلى الرغم من كونها تنزع منزعاً تأثرياً تارة وفتياً تقليدياً تارة أخرى، أي تؤسس طرائق متقدمة للنظر النقدي، حوت وقفات متفاوتة القيمة أمام مناطق الابداع..)، وينسى أولئك الذين اشتغلوا بالنقد تطبيقاً وتحليلاً، كونهم قدموا مقاربات نقدية فحصت فنية النص..

ويتم «تصنيف» النقاد، من وجهة نظر بعض الباحثين بجامعة الاتجاه الفني والانطباعي (عبد الجبار عباس، علي عباس علوان، د. احمد الجنابي.. حيث يصبح (النص الأدبي) عند هؤلاء محور اهتمامهم) و«إن الاتجاه الواقعي يعني بآفاق الواقع العربي ويتخلص من بعض سذاجته وتطرفه في كتابات: فاضل تامر ومحمد مبارك وطراد الكبسي ومحمد الجزائري مع ان هذا الاتجاه - يستمر الباحث - حاول أن يحرك الشعر باتجاه قضايا الالتزام كما حاول أن يكسب الشعراء آفاقاً تطلعية من أجل تغيير الواقع،.. بيد أنه، من الجانب الآخر، مارس في بعض المواقع، الإلحاق السياسي والفلسفي، وليس بخاف ان هذا الاتجاه - والكلام لا زال للباحث - قدم معلومات وافية عن الأصول الاجتماعية والتاريخية لبعض الأعمال وتابع جدل هذه الأعمال مع الواقع، وأحاط اللثام عن دور الأدب في حركة الحياة، غير أنه لم يقف أمام جماليات النصوص ومناطق الاشراف وقفات تستحق الذكر إلا في النادر..» (ص ٢٦٥).

وكان الباحث (د. ثابت الألوسي) قد تناسى أن كتاب أطروحته الجامعية اعتمد على كتب هؤلاء النقاد مراجع أساسية في عمله، وأن هؤلاء النقاد «الواقعيين» لم يتوقفوا عند رفد الدرس النقدي بالاضافات والغنى والمواكبة لكل المذاهب والتيارات الحديثة المعاصرة، حسب، لكنهم، أساساً لم يسقطوا في واحدة النظرة وجودها، فبقدر ما كانوا يتعاملون مع النص الأدبي أو الشعري، بعمق وشمولية ووضوح منهج ورؤية، في الستينات والسبعينات، فأهم لم ينجرّفوا وراء «الشكلانية»، ولم يسقطوا «المضمون» وما يحيط بالنص، من حسابهم النقدي... ويعترف ناقد «واقعي» مثل فاضل تامر، بأنه حاول في مساعيه «النقدية الجديدة» الكشف عن أدبية النص أو شعريته» لكنه في ذات الوقت يكشف عن «عوامله التكوينية ومرجعياته ورؤيته للعالم» لذا فقد وقف، مثل العديد من نقاد الواقعية - الاجتماعية الخمسينين والستينيين، الذين واصلوا البحث والمتابعة، من محاولة قصر الاستراتيجية النقدية على الوصف والتحليل والتأويل المحايث، ودعا إلى رد الاعتبار إلى أحكام القيمة داخل المنظور النقدي الحديث إذ... (لم يعد ممكناً الاقتصاد على الوصف وتجاهل المحولات المعرفية والقيمية والأيدولوجية التي يحملها النص)، لأن القيمة تتحول في نقدنا إلى بعد معرفي (إبستمولوجي) من أبعاد الرؤية النقدية... .

في حين يتوجه ناقد آخر «واقعي» هو ياسين النصير (متنوع الاهتمامات ومتابع للمسرح أكثر من رفاقه) إلى موضوع «المكان» و«البنية» ويؤسس على ذلك أغلب نقوده المتأخرة، في كتاباته في الصحافة، أو تأليفه البحثية (كتابه: «إشكالية المكان في النص الأدبي»... ومقالاته في المجلات).

ومع ذلك، فهو لم يتخل عن تقديم مقاربه النقدي على ضوء التيار الواقعي، في المسرح، وفي ضوء المشروع الأيدولوجي (أي المقصدية التي يفرضها الناقد على العمل المقروء، وهي هنا: فعل عياني - تاريخي، يعاين الواقع المعاش، ويعاين العمل الفني، ثم يبحث عن العلاقة التفاعلية بين الاثنين، فالوعي الأيدولوجي - من وجهة نظره - «له شروطه الموضوعية والذاتية، أولاً، لأنه يتحرك على أرضية اجتماعية، وثانياً يعالج عملاً يتفاعل نتاجاً ومعرفة مع هذه الأرضية، وثالثاً له حامل، أي ناقد يوظف أبعاد هذا الوعي تاريخياً»^(٩).

وهكذا... لم يستكف النقاد الواقعيون من ربط العلاقة

بين الجمالي والاجتماعي على وفق آليات المذاهب النقدية الحديثة، ولكن من زاوية تفسيرهم... أن تأثير المنهج الاجتماعي الجدلي ظل منذ الخمسينات، ولم يزل مع تطور آلياته، هو المنهج السائد في الصحافة العراقية نقدياً... في حين يؤمن البعض بأن «التحليل الداخلي للعمل النقدي لن يوصلنا إلى القبض على الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، ويعتقد - صادقاً - أن الطرائق الشكلانية والبنوية تحوّل النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي وضعي ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية...».

وكما أشرنا... فإن ثمة من يجمع بين تحليل الأدب مازجاً بين علم اللغة الحديث والمنهج الجدلي الاجتماعي، مستفيداً من الدراسات المختلفة ومستعيناً بما حول النص... (لقد لقي هذا اللون من النقد - كما يؤكد د. أحمد مطلوب - قبولاً حسناً، لأنه لا يثقل النص بالاحصاء ولا يرهقه بالاشارات...).

إن الذاكرة لا تحذلنا حين نشير إلى أولى الدراسات المنهجية الجادة في ميدان النقد الأدبي، وهي رسالة الماجستير التي قدمها عبد القادر حسن أمين إلى الجامعة الأمريكية في بيروت بإشراف الدكتور محمد يوسف نجم - منتصف الخمسينات... فقد توصل الباحث إلى نتائج مهمة ضمنها خاتمة بحثه تشير إلى تأثير وسائل الاعلام من صحف ومجلات في تطور النتاج القصصي لقصاصينا... .

وتلك انتباهة مبكرة إلى علاقة النقد بالصحافة، ودور الصحافة في تطوير آليات ومعارف الناقد، ومع ذلك، لا يزال بعض النقاد يقرر أن «المتابعات النقدية السريعة في الصحف والمجلات تفتقر تماماً إلى الرؤية والمنهج، وهي تشكل كما هائلاً يرهق الفعالية النقدية»^(١٠).

(لقد أقصت تلك الكتابات والمتابعات السريعة عنصر المسألة، ولم تشكك في مشروعية الأسئلة التي تريد وضع الأجوبة عليها، بل أنها جاءت وكأنها تمتين وترصين لحقائق قائمة) والحاصل الذي أفضى إليه هذا النمط من المقاربات - الذي شمل النقد في الصحافة، بخاصة النقد القصصي والروائي. في العراق بكل اتجاهاته التاريخية والسوسيولوجية والنفسية والشكلية - «أن تلك الجهود النقدية نفسها انطلقت من مقارباتها دون أن تمهد القضايا الاجرائية الأساس، إذ لم تحدد رؤيتها لموضوعها، ولم تجترح جهازاً خاصاً للمفاهيم النقدية، ولم تضع في اعتبارها هدف الفعالية النقدية في كونها

(١٠) انظر بحثه: إشكالية الرؤية والمنهج في النقد القصصي الحديث في العراق / ندوة جامعة الموصل.

(٩) انظر بحثه في ندوة جامعة الموصل / الكتاب / ص ١٨٣.

٣ - التطبيق: أفق عام:

لأن الصحافة منبر اتصال، فإن النقد يدخل، بالضرورة، حقل الاقتناع.. من هنا يسعى إلى احتلال العقل، إيجابياً.. وهو يسعى صعب في العادة (لأن احتلال العقل، أصعب من احتلال الأرض).. لكن الاحتلال، هنا، هو إقامة داخل بيت النص، وبالتالي داخل وجدانه، ووجدان المطبوع الجماهيري (الصحافة).

... وهكذا يسعى النقد الأدبي الحديث في العراق، خارج «المتابعات»، لأن يقدم قراءات غير تقليدية أو ساكنة، لأنه، بذاته، قراءة لا تخلو من مشاكسة، تخلق مشاكلتها في الوعي، وتثير الأسئلة.. لا تدخل عمودياً بتعسف، بل تحاول كسر رتابة المنظور التقليدي، تحل أحياناً، ببنية النص، في مسعى لإعادة تفكيكه على وفق مشكلة القراءة والثقافة والتناص...

فالنص ليس محض البنية الظاهرية، بل البنية المتضادة، داخله..

صحيح ان هذا النزوع محدود في الصحافة العراقية، لكنه راسخ، لأن تمثليه الحقيقيين لا يتعاطون «المتابعة النقدية السريعة»، بل يميلون إلى إخصاب المقالة النقدية بروح البحث والدراسة.

في محاولة لقراءة النص، قراءات عديدة وعبر مستويات بنائية، حاولنا سبر غور النص عبر فهم (البنى الحكائي) مرة، وتشكل البطل (الشخصية)، اللسان، وبلاغة البساطة، المفارقة، الفتازيا، زوايا واقعي - الواقع مقارنة بواقعي النص، ومسألة الایجاز، والایجاز جداً، في بنائية القصيدة العراقية الحديثة في زمن الحرب^(١٢) ليس فقط. من خلل لذة القراءة التي يمنحها لنا النص، ولكن أيضاً لذة أن يكون

(١٢) انظر مقالاتنا المنشورة في جريدة الثورة وجريدة القادسية (١٩٨٨ - ١٩٨٩ م).

- عن ديوان «سعادة عويس» / الثورة / الثلاثاء ١٩٨٨/١١/٢٩.

- عن القصائد القصار في تجربة الشعراء: محمود البريكان ويوسف الصائغ وكاظم الحجاج تحت عنوان: في بنائية القصيدة الحديثة: الایجاز / والایجاز ومفارقة الفتازيا / والایجاز جداً / على التوالي في الاعداد:

العدد ٢٨٠٨ - ٢٠ شباط ١٩٨٩ / العدد ٢٨١٦ - ٢٨ شباط ٨٩ / والعدد ٢٨٢٢ - ٦ آذار ١٩٨٩ / جريدة القادسية / السنة التاسعة.

- وعن البنى الحكائي وبلاغة البساطة / ومفارقة القراءة: واقعي - الواقع، واقعي النص / جريدة الثورة: الاعداد ٦٧٧٣ في ١٢/١٢/١٩٨٨ و ٦٧٨٩ في ٢٨/١٢/١٩٨٨ / والعدد ٦٨٠١ في ٩/١/١٩٨٩ / والعدد ٦٨١٥ في ٢٣/١/١٩٨٩.

تطمح إلى كشف النظم الأسلوبية والبنائية والدلالية التي يكون عليها الخطاب السردى، ومن ثم الاقتراب الدقيق والموضوعي من القضايا التي يرى الناقد ضرورة البحث فيها...».

لقد افترقت هذه «المتابعات السريعة» - في الصحافة - إلى «الرؤية» مرة، وإلى «المنهج» مرة أخرى، ثم سقطت في المعجالة والمجاملة، وسببت الأذى بالذوق العام، لكنها من جانب آخر، أسهمت في التعريف بنظريات الأدب ومذاهبه، وبالتعريف ببعض الاصدارات.

ان الشكوى من (المتابعات النقدية السريعة) - في الصحافة - هاجس قديم^(١٣). تعرض له العديد من الباحثين (كونه لم يطور حركة النقد العربي الحديث خارج الصحافة الثقافية منذ أيام محمد مندور) (فالانحياز الغالب ما زال المتأثر في المعنى غير الفلسفي).

وهكذا «كثرت الكتابة النقدية الانطباعية، كما كثرت المتابعات على حساب النقد الأدبي في معناه النظري والتطبيقي» لأن الصحافة الثقافية معنية بما هو آني (والآنية قد تتحول إلى ضرب من المتابعة المسورة لغة واصطلاحاً ومادة، وغالباً نبصر متابعات طافحة بالانفعال لا علاقة لها بالنص الأدبي، كما تتكرر بالمجادلات التي لا تعني القارئ من قريب أو بعيد.. ان لم تكن في أسوأ الأحوال مسعى مدسوساً للذيل من القارئ وتشويه ذوقه - كما يعتقد د. محسن الموسوي والذي يؤكد: بهذا قامت قطيعة متكررة بين بعض الصفحات الثقافية والقراء.. بسبب المجاملة والسهولة التي لا صلة لها بالأدب».

والخلاصة.. (ان التيار «الجمالي - الاجتماعي» الذي يبحث في أصول الظواهر والاتجاهات الذوقية والابداعية. ويرى ملازمة الشكل والنوع الأدبي للرصيد الاجتماعي القومي ضمن حركة واحدة متنامية، فلا يدور النقد في أحد أطرها معزولاً عن الآخر، يقع في الرصيد الأساس لنظرية الأدب، وهو وحده يعزل الغث، ويمنع على الصحافة الساذجة الخوض في القضايا الابداعية..).

هذا التيار هو الذي يتكشف عن اجابات سليمة لمنطق الحدائث، ذلك أنه الأكثر رسوخاً في بنية المعاصرة، وإن كان قد توغل في الدراسات والمناهج اوروبية الحدائث، لكنه يعود أيضاً الى عمق تراثي في مسألة النظم، ومعنى المعنى، واشكاليات النقد البنيوي والتفكيكي والسيمولوجي..

(١١) انظر: محسن الموسوي والنقد (لقاء) / جريدة النهار / الثلاثاء ١٩٨٥/١١/١٩.

النقد نصاً لذيذاً في القراءة، له استثماراته الحسية والوجدانية، وخالفته الأخرى.. إننا نحاول استنطاق سيورات النص، حتى صيرورته النهائية.. - إذاً..

هل قام النقد بتفكيك النص، أو إعادة تركيبه مكتفياً بهذا الميكانيزم؟

وهل تمت قراءة النص - عبر فضاء الصحافة - بأفقية قراءة، أو بقراءة سمتية؟ بمعنى، هل يخضع النص إلى قراءة نقدية أفقية على وفق تسلسل الأحداث التاريخي (كما في القصة والرواية)، أم على وفق حدوث الحدث (بداية، وسط، نهاية)؟ أم على وفق مسار، الزمن فيه يسير كرونولوجياً (ماضٍ، حاضر، مستقبل).. أم يتم اختراق النص من محور رأسي، قد يتمثل في الاسطورة أو الحكم أو الفتنازيا (كسر المسار الأفقي، ومفهوم السبب الناتج عن مسبب بنظام آخر)؟

هل (تمت) قراءة النص على ضوء حركيته وأسئلته؟

إن الصحافة العراقية لم تخل من نقل، بهذه المواصفات، وفي ذات الوقت انغمرت صفحاتها الثقافية بفيض من الدراسات والبحوث والمقالات الوصفية، والنقد اللغوي لكن ذلك أرهق، حقاً، صفاء صفحات الصحيفة، وحول الصفحات الثقافية إلى تابع لمجلات التخصص رفيعة المستوى، الأمر الذي أثار الشكوى لدى القراء، من أن بعضهم لم يستوعب تلك المقالات والدراسات والبحوث لأنها أعمق من أن تنشر في صحيفة يومية، تتم قراءة صفحاتها سريعاً، في العادة، ولجمهور عريض متنوع المشارب والأمزجة والأذواق، ومتفاوت الثقافة ومتغير في التلقيات، والاستجابات..

ومع ذلك لم تتوقف الصفحات الثقافية من نشر أعقد مقالات النقد على وفق البنيوية أو التفكيكية، والمناهج الأوروبية الحدائنية المعاصرة، أو التواصل مع الدراسات السوسيولوجية القائمة على استيعاب أحكام القيمة في إنتاج مرحلة، أو مراحل كاملة مع مقارباتها ومقارناتها المعاصرة.. لكن الصحيفة تخضع أحياناً لضغوط غير موضوعية، لا علاقة لها بنوع النقد ومادته وتوجهاته.. (إشارات وأسهمه)، فتضطر الكاتب، الناقد، إلى قطع سلسلة مقالاته، أو ترتيبها خارج التسلسل الرقمي وعنوانها الرئيس، الواحد، كي تبدو كل مقالة نقدية، وكأنها مستقلة عما قبلها وبعدها..

في (خطاب الابداع: الجوهر، المتحرك، الجمالي) - مثلاً - وهي دراسة طويلة نشرنا أكثر فصولها - مقالات متسلسلة - لم نتساهل في التركيبية، ولا في جدل ثلاثية البحث (الجوهر،

المتحرك، الجمالي)، عبر الأربعين فصلاً التي نشرت^(١٣) بل توغلنا في حضريات الخطاب متجاوزين شكله الأدبي إلى جوهره الابداعي عموماً، واعتبرنا النموذج للتطبيق ليس النص الملحمي أو الاسطوري العراقي الأدبي، القديم، حسب، بل و«النحت» و«العمارة» و«الأقوال والحكم» و«الفكر»، المعطى.. في مرحلة التأسيس الحضاري، كونه - بمجمله، حاصلاً: (خطاب إبداع) تلك المرحلة، وصولاً إلى مقاربات مقارنة، وديمومة علاقة مع الحاضر (ابتداءً من الزقورات، الأولى، إلى ملوية سامراء (المنارة)، إلى نصب الشهيد الذي أنجزت تنفيذ التصميم الأساس شركات معمارية عالمية.. على مستوى التشكيل والبنية المعمارية، وتوسعنا في مفهوم خطاب الابداع، ومهامه.. بدءاً باللغة في قواعديتها، النطق، اللسان والكتابة، ثم في مجازها ومداها الاتصالي من الإشارة إلى الائمة، إلى الرقيم الطيني، إلى التعبير فناً، أو سجلاً تاريخياً (تذكريات ووصايا وروي تاريخي للأحداث)..

كما نشرت الصحافة العراقية دراسات مطولة ذات توجهات نقدية وتنظيرية، معاً وحملت أرقاماً متسلسلة امتدت وقتاً طويلاً وعلى مساحة غير قليلة من الصفحات الثقافية، كذلك التي نشرتها جريدة الثورة عن الرواية ذات الصوت الواحد، والمتعددة الأصوات، أو تلك التي تناول الباحث فيها رواية «الرجع البعيد»، وكأنها رسالة اطروحة، أو الجانب الأساسي من تلك الرسالة..

كذلك فعل آخرون في ميدان النقد والتنظير والبحث والدراسة في الشعر والقصة والمسرح والرواية.. الخ..

فهل تخضع النقود، تلك، أو النقود عموماً إلى مفاهيم الصحافة حرفياً؟

(الوضوح، البساطة، الدقة، لغةً وتوصيلاً، والاقناع، والقصّر، توجهاً ومساحة؟).

لقد تركت الدراسات والنقود، الجادة، والحدائنية على وجه التحديد، ردود فعل متفاوتة، ومواقف مضادة، أحياناً، من مثقفي الشائع والتقليدي والسلفي، كما أشرنا فيه مثلاً، احتجاجهم ضد النشر الواسع والكثيف عن البنيوية ونقد الشعر، حتى أن أحدهم قدم إحصاءً اعتبر أن ٦٠٪ مما ينشر في الصحافة هو (نقد الشعر ونقد النقد)..

ولا غرابة.. أن ينطلق تشكك جهة جامعية أكاديمية

(١٣) نشرنا أكثر من أربعين فصلاً (مقالة) عن دراستنا: خطاب الابداع: الجوهر، المتحرك، الجمالي / جريدة الثورة ١٩٨٧ - ١٩٨٨ م، وهي القسم الأول من كتابنا الذي يحمل نفس العنوان.

(حتى يومنا هذا): (بصحة وجود نقد نظري)^(١٤).

وعلى عكس هؤلاء يعترف آخرون: «بأن للصحافة الأدبية شأنًا آخر في إشاعة الفنون الإبداعية ونقدها، وكان لا بد من بيان فضلها على الأدب والنقد والنقاد».

لقد تدخل السلفيون في التأثير على جهة القرار في إحدى صحفنا الرئيسية كانت صفحتها الثقافية تنشر مسلسلات لنقادها الثابتين، مما اضطرت بعضهم إلى نشر تهميات دراساتها على شكل مقالات تبدو بعناوين فرعية، وبدون تسلسل رقمي، وكأنها مقالات مستقلة بذاتها.

ثم اضطرت البعض الآخر إلى حصر مقالاته النقدية في موضوع واحد أو لنص واحد، أو شاعر واحد^(١٥)، وذلك على وفق المساحة التي تسمح بها الصحيفة الثقافية في الصحيفة السياسية اليومية العامة.

هل اصطدم ذلك بالعقل الموروثي في الصحافة؟ كونه يريد النص الأدبي والنص النقدي بالوضوح والهدفية والحجم الذي لا يتقاطع مع طبيعة الصحيفة وتوجهاتها العامة؟

في المقابل، فإن ذات الصفحات الثقافية لم تتردد في نشر مقالات طويلة تقترح (مشروعاً نقدياً) يضع في أول اهتماماته (حسم القضايا الاجرائية الأولية) ليجد نفسه في صلب العملية النقدية وكي يستطيع مواصلة حفرياته بالاتجاه الذي يختار وبالعمق الذي يستطيع أن يرتقي بالخطاب النقدي الإبداعي إلى المستوى الرفيع، مع اشتراط أن يكون (نتاج حفريات الناقد) معرفياً، كما يكون عمله (مسوغاً) هذا الرأي نشرته ذات الصفحة الثقافية التي حجت بعض المسلسلات عن الاستمرار في تعميق (حفريات النص)!

في حين تكرر صحيفة يومية سياسية عامة، أخرى، أربع صفحات أو أكثر، أحياناً، للثقافة، في العدد الواحد. . . اليومي، ضمنها صفحات تخصصية عن السينما والمسرح والفن التشكيلي والترات، والمقالات اللغوية أو الانطباعية. وتقيم مقابلات وحوارات طويلة مع شخصيات أدبية أو ثقافية تمتد على مساحة أربع أو خمس صفحات على مدى أعداد متوالية، وفي ذلك كله حصّة واضحة ومتميزة للنقد، مواقف أو دراسات، أو تطبيقات وتحليلات النصوص. . . أو أبحاثاً.

هنا. . . النقد يُظهر - كالشعر - ما يظل مخفياً في اللغة

(١٤) أنظر، مقدمة كتاب ندوة جامعة الموصل.

(١٥) اضطرت إلى سحب نص نقدي في الشعر والشعرية، من صحيفة عراقية، أعدت تقسيمه إلى ثلاث مقالات بعنوان رئيس وعناوين فرعية لأشهره في صحيفة عراقية أخرى مسلسلاً بالتتابع (أنظر جريدة القادسية / صفحة ثقافة / شباط - آذار ١٩٨٩).

العادية، أي ما يقتصر الناس على استعماله أداة للتخاطب، فإذا كان «كل شعر»، يقول جوهره، وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف للغة، الذي هو (القصيدية الأصلية) - كما يقول هايدغر - الحشد الصامت للكائن» فلكون القصيدة «تظهر قدرتها وقوتها على إظهار الأشياء والكشف عن العالم، وفي الآن نفسه هي تفعل ذلك» . .

كذلك يفعل النقد:

(لا بد أن نلاحظ أن لغة الاعلام وعلم التوجيه هي نفسها مشتقة من اللغة العادية، وهي تنطوي على خسارة مضاعفة بالنسبة للشعر واللغة اليومية) كذلك الأمر بالنسبة للنقد. . انه «يلمس أرض اللغة، فإذا كانت القصيدة - مثلاً - تجعل ما تركه اللغة فتوحاً، مسموعاً ومرئياً، فإن النقد يكشف ليس عن الأصوات، وعن العلامات والاشارات، حسب، وإنما عن البعد الأساسي لإقامة الانسان: (الكلمة، معنى محسوساً، تقدر اتساع فضاء اللعب بين الأرض والسماء، اللغة تجعل ذلك الميدان مفتوحاً حيث يسكن الانسان الذي على الأرض وتحت السماء، بيت العالم).

هل تعود لغة النقد إلى سلطتها الأصلية، سلطة التسمية والبرهنة؟ عبر الصحافة، ومع هامش الحرية. . نعم. . . يكون النقد لساناً وخطاباً وسلطة. فالنقد، مثل الشعر، لا يأتي بالخلاص، لكنه يحضر لروح الخلاص. يحضر للوثوب، يحضر للأتقى والأجل والأفضل والأكثر عدلاً وإنسانية، انه لا يبي مدينة فاضلة، برزخاً خيالياً. . لكنه يساعد على ذلك، بقيمه النبيلة.

فهو يسهم في خلق التدفق الجديد لتاريخ زماننا، وعصرنا. . بتعميق فرحنا بالمعنى العميق للكلمة، وبكل طاقتها وأحاسيسها المعلنة والمضمرة

النقد وسيلة - عبر الصحافة أو قنوات الاتصال - يذهب بالانسان من متفاه وحزنه إلى عالم الأمان، أو ربما يقلق أمنه الشكلي، ويفتت (أمانه) المصطنع. .

انه لا يتخفى.

ليس لا مرئياً.

فالنقد والصحافة يظهران علانيتهما، جهاراً. . وهكذا فهما ليسا مجهولين كما أنها ليسا لامرئيين. . ذلك ما يجعلهما في مصاف بندقية الثورة المحشوة دائماً (بعد نفثج السرد الذاتي والموضوعي)، والمهياة للاطلاق في اللحظة المطلوبة. . ربما تأتي رصاصة النقد رحمة، أو ربما تشعل الحريق. لذا يحشاهما المترمتون، الأصوليون، السلفيون، الراكدون. . . دوماً! ويحاربونها بوسائلهم، يحاربون الضوء الذي ينشره النقد لينير بقعة داخل ظلام العقول والمحيط.

النقد يملأ الصحافة الحرة، لأنه ضد الخواء، ضد الفراغ، وضد العادي وربما في أحيان كثيرة يخترق (المقدس)، ويميز القناعات الراسخة، والصحافة تمنح النقد فرصة أن يكون ضد «عسر هضم» الثقافة (إذا نزل إلى أعماق عصره، وتغذى من ينابيعه).

ربما يقدم النقد في الصحافة ما هو أشد غربة ليكون واضحاً. . . وليقرب النائي، كي يجعلنا نصل إلى نهاية التأويل والتفسير والاستنتاج والرأي. . . انه مسعانا إلى التجاوز، والذي يعني الوصول إلى الجوهر وكشفه وليس التماثل معه بالضرورة. لكن من أجل تحريك الساكن باتجاه التغيير. . .

فالنقد هو حرية تسعى ضد الراكد والكسول، ضد عدم بذل الجهد، ضد اللامبالاة، ضد عدم الانفتاح على التأمل والكد والمكابدة التي تتطلبها التجاوز.

انه درس من العصر، ربما ليس درس العصر تماماً، والصحافة منبر العصر، . . فهل يتماثلان؟

فما لا يقبل الشك، أن العالم يتجه بشكل ملحوظ إلى تقبل المفهوم العام لضرورة الحركة الفكرية، . . . الفكر والفكر المضاد. . . وقد كان هناك ما يكفي من الشجاعة في بعض البلدان - مثلاً، لنبد الدروب المطروقة. فالفكر الجديد لم يعتبر «مدممة الزمن» خطراً محدقاً، حسب، بل نظر إليه كتحدٍ مصيري أيضاً.

هذا الفكر يحابه بقوة سياسة التطبيع وتوحيد الانماط والمعايير بسلاح «التنوع والاختلاف» بعيداً عن اللامبالاة، وعن الاهتمام باستمالة الرأي العام، ويناضل من أجل تأييد الاختلافات والفروقات وتشجيع التنوع والتنوع.

(تلك ظاهرة الصحة، وعلامة ولادة «ما بعد الحداثة» (في فرنسا - مثلاً -): حيث تظهر شخصيات رائعة تتميز أفعالها بكزهو غريبة: دريدا (الهدام)، وفوكو (الثعلب) ورولان بارت (قارئ الدلالات الماكن)، وكلود ليفي شتراوس (باحث تقاليد الزواج في المناطق الاستوائية) وليوتار (قصاص ما بعد الحداثة، وبوديار (دجال الخيال المخدوع) وغلوكسمان (ديوجين القرن العشرين)، ثم ميشيل سير (جواب البحار وهرطقي كل الآداب والأنظمة) . . .

وهناك آخرون، مثل روجيه غارودي (الذي اعتنق الإسلام بعد الماركسية)، ورونيه جيرار (الذي يقوم بتفسير الأنجيل)، وأدغار موران (البدوي) وميريليو (مفكر السرعة والاختفاء).

إن المرء ليرتكب هنا خطأ جوهرياً - يقول فيلهلم

شميدت^(١٦) - في اعتبار معضلة هذا الفكر أمراً منتهياً بمجرد أن تطلق عليه تسمية «روعة أسواق الشرق» إنه الطراز الجديد لهذا الفكر الذي يبشر بتحول الفلسفة.

الفلسفة اليومية بمعناها التالي: إنها الانتباه إلى أشكال الوجود الفريدة التي تزحف إلى مركز الفكر (فالفلسفة غير موجودة حقاً، بل إنها خيال الوجود الفلسفي في التفكير، في الحديث، وفي الصمت).

هل دخل النقد ميدان الفلسفة؟ حين يتأثر بالاتجاهات الحداثية، بخاصة الفرنسية؟

. . إنه لكذلك، بالفعل. . . وتلك هي محنة نقادنا المشرقين والمغاربة، معاً. . .

إنهم يبحثون عن العمق الفلسفي في كلامهم. . . عن (الأمل) . . .

ترى هل فقدوا قناعاتهم السابق؟

ألم تعد الأيديولوجيات التي اعتنقوها لغاية السبعينات، وبعد أواسطها بالتحديد، صالحة لعصرنا. . . ؟

هل هي «بيرسترويك» النقد. . . ، هل هي «غلاسوت» النقاد. . . هل هي إعادة ترشيح جسد الفكر النقدي، أو توير خلاياه؟

مشكلة نقادنا أنهم يبحثون عن خلاص، عن «عمق فلسفي» في كلامهم، لكنهم ليسوا مثل الأسلاف الذين أنتجوا فلسفتهم في كلامهم. . . بل هم يتكثرون على فلسفات غيرهم، عبر المناهج النقدية، وذلك ما يقلقهم حقاً، أن

(١٦) أنظر: شميدت، فيلهلم: حيرة الفلاسفة الجدد في فرنسا، مغامرة مشيرة لفكر جديد / مجلة فكر وفن / العدد ٤٧ العام ٢٥ / ١٩٨٨.

يتحدث شميدت، أصلاً، عن كتاب «الفلسفة في فرنسا» ليورغ ألفينغ وأوريل شميدت، الذي يقدم صورة شخصية لبعض المفكرين الفرنسيين، وهو تناول موضوع الحركة الفكرية الفرنسية، ومعالجته بجديّة، ويعتبر هذا الكتاب أحد أهم الكتب الغنية بالمعلومات المتنوعة عن الفلسفة في فرنسا.

والكتاب مزين بصورة لنيشيه، وهي ترتفع فوق رأس جيل دولوز: ان البعض يخاف مفكرين من طراز دولوز - يقول المعلق - كخوفهم من الشيطان. فطريقهم يبدو مربياً كرحلة عن شعاب كردستان - على حد تعبير - القاص كارل ماري، أم أنها خطة تختم في رؤوس هؤلاء المفكرين لغرض الهجوم على الغرب المسيحي؟ فان كانت رحلات دولوز الفكرية تذكرنا بشيء، فبالأكيد بوجه رئيس قبيلة للهنود الحمر وهو يسترق الخطى بحس مرهف، وموهبة نادرة في حربه الثقافية (التعليق لشميدت) إذ لم يعد دولوز مجهولاً في ألمانيا، فهو الذي ابتدع في الأدب مفهوم التفكير البدوي، تفكير تجريبي متحرك وليس تقليدياً متمركزاً.

ومن هنا تنشأ الحيرة الفكرية التي لم تزل تعيشها ألمانيا حتى اليوم.

يكونوا مع نبض العصر، أم خارجه، لكن أن يكونوا هم في الخصوصية والهوية والذاتية الثقافية، لا سواهم.. لذا فإن استلافهم من بارت وفوكو ودريدا،.. الخ، الآن، بعد أن استلفوا من لوفيفر وغارودي وفيشر، يزعجهم تماماً.. وربما التطمين الوحيد هو أن يعود بعضهم إلى عبد القاهر الجرجاني، ليتكىء عليه، ذلك انه تراثنا.. كما لا يظل يدور في الحلقة المفرغة.. وكى لا يتهم الناقد بالعزلة وعدم المتابعة. ومهما تكن تقنيات الاتصال عالية كي تلغي المسافات وتقرب المعارف، فإن اللحاق بكل ما تحزنه بنوك المعلومات وما يصدر في العالم أصبح مستحيلاً..

إن بلداً واحداً - إيطاليا - دفع عبر دور نشره، في العام ١٩٨٨، فقط مائة وستين مليون كتاب ضمت خمسة وعشرين ألف عنوان لمختلف مجالات الحياة وخاصة الثقافة والفنون والسياسة.

الألمان أنفسهم يتمنون أن تدخل بعض من الحركة الفكرية الفرنسية الجديدة إلى ألمانيا «التي لا تزال تعيش في جو من الحيرة الفكرية».

ماذا عنا، نقداً؟

هل خرجنا من حيرتنا بين الواقعي، الأيديولوجي، الجمالي، الاجتماعي، الألسني، البنوي، التفكيكي.. الخ؟ هل رتبنا أوراقنا النقدية؟

هل نشرناها على حبال الصحافة، نقية، أو عرضة لشمس التطهير؟

ذلك الهاجس لم يعلن عنه أحد.. الجميع يتحدثون عن مبهم مشاريع، يضع فيها المشروع النقدي العربي، ببساطة لأن المشروع النقدي الوطني يحتاج إلى مراس فكر وطني حر، إلى إنتاج فكر، كما كان الأسلاف قد فعلوا..

إنها حيرتنا، إذاً..، وإن كنا نتحاشاها في وثوقية كتابية، سرعان ما يكشف القلق الكبير تحت قشرتها الخارجية، الحكيمية..

هنا..

فحص لنصوص نقدية، ليست كمالاً، ولا إحاطة كاملة، لكنها نماذج للتنوع والبحث، عشوائية الاختيار، تبدو.. لا تخضع لتسلسل تاريخ نشر، لكنها من زمننا القريب، لا تغطي كل أساء، ولا كل مساحة النقد في الصحافة، لكنها عينات تكشف، ومن خلالها نعاين أنفسنا، وما وصلنا إليه.. من حيرة!.. أهو وثوق مستلف من غيرنا!؟

لأن الصحافة فسحت في المجال أمام السجال النقدي، فإنها، أيضاً، أعطت للتنظير حصة في ميزان المنشور من الدراسات.. ذلك أن إحساساً بالخوف من «التخلف عن» المتابعة الحداثية، كما قلنا، وخفاة الانهم بالنكوص، أو

المراوحة في الحقل التقليدي، حاول بعض نقادنا القفز على حيطان الحداثة، ولكن ليس في الابتعاد عن «السجال التاريخي حول الشكل والمضمون» - كما كان سمة تاريخ التنظير الأدبي عندنا، حسب، بل والبحث عن بديل.. لكن هذا البديل للأسف، سقط في إشكالية تتلخص في أن «جيلاً عربياً أدبياً حسب أن السجال حسم لصالح الشكل، فإنصرف إلى الانتاج اللفظي ونظر بعضه لمادية اللفظ» (مطاع صفدي).

لأن الصراع بين «ما ينتج إبداعياً» و«ما يروى إعلامياً» - بوجه أيديولوجي - أدى إلى:

١ - افتقار للتنجات الإبداعية حين أصاب التنظير خالياً من أية نزعة إبداعية تقدماً ملحوظاً.. لقد أصبح (التنظير) هدفاً، بعد أن انحسر في نهاية الستينات لصالح التحليل.

٢ - إن هذا الصراع (التنظير الحاد) لم يؤد إطلاقاً إلى طغيان نزعة أيديولوجية على أخرى، وإنما على اثنين: - أغنى الأخذ والرد في البحوث اللسانية.

- أرسى معطيات نظرية ثرية كانت ملحة لمسألة التجديد في المنهجيات المعرفية، وسمت ما يمكن أن نطلق عليه عصر ما بعد الأيديولوجيا.

(تلك المنهجيات التي حبلت خلال هذه الفترة وأنجبت من ثم، معطى أساسياً، معطى الحداثة الذي أراد أن يتسرب إلى أجنة العلوم الإنسانية كافة).

بمعنى:

إذا كانت مقولة «ليس ثمة نص مبدع لا يكون أيديولوجياً» سليمة، فإن مقولة «ليس ثمة صحافة بلا أيديولوجية» باتت مقارباً لذلك بل مجاوراً في الحيز..

لكن «المعركة» بين «المبدع» و«الأيديولوجي» بين «الإبداعي» و«الإعلامي» وقعت بالفعل.. «كلما وقع السطو من خارج الأدب» على «ما هو أدب حقاً!» غابت - هنا - فاعلية الأثر الفني الإبداعي، ليكون فاعلية داخل الزمان الثقافي للمجتمع.. بمعنى أن عملية النقد والصحافة / النقد في الصحافة / بقدر ما هي إسهام في الفعالية الثقافية لخلق الزمان الثقافي للمجتمع، تحولت إلى فائض كلام.. وإلى تنظير عن التنظير، أكثر منه حفرأ في الأثر الفني واستيعاباً لعناصر الدلالة في مجالها..

لقد سقطت الحداثة من جانب آخر في الشكسية اللفظية، في محاولة لتعريف اللغة من ثوبها الحضاري، الثقافي - التاريخي، وإلباسها لبوساً قاموسياً، وحسب، بمعنى هذا اللفظ - الكلمة، العبارة.

تكرس صفحة «ثقافة» في جريدة «الثورة» / العراقية / ستة أعمدة لمقالة عن «موقع المروي له في البنية السردية»^(١٧) .

هنا الناقد أصبح منظراً، ناقلاً للتنظير. . مترجماً له، من لغة المرجعيات الأجنبية إلى التبسيط العربي، إلى الدرس التوضيحي للمفاهيم. .

تبدأ المقالة النظرية باستعراض التوجه العام للدراسات النقدية الحديثة (السرديات)، ثم يقف عند دراسة «سيمور جاتمن» الموسومة «مقدمة المروي له في السرد»، كون المروي له هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته.

مشيراً إلى خلط «معظم النقاد المحدثين» وحتى «البنويون مهم» مثل رولان بارت وتودوروف وجيريماس وجيار حنيت يخلطون بين مصطلحي المروي له والقاريء بمختلف مستوياته أو يدمجون بين المصطلحين إذ يتحدث بارت (١٩٦٦) عن آلية التواصل السردية مشيراً إلى المخاطب أو المنصت أو المستمع أو القاريء، إلا أنه لا يشير صراحة إلى مفهوم المروي له رغم أنه يشخصه ويخلط بينه وبين المصطلحات، وهذا ما يفعله تودوروف أيضاً (عام ١٩٦٦) عندما يكتفي بالحديث عن الراوي والقاريء فقط مهملاً موقع المروي له: (إن العمل الأدبي هو خطاب في الآن نفسه إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قاريء يتقبلها ويهتدي إليها. .)

(الأسلوب السردية ونمو الخطاب المباشر وغير المباشر / آن بانفلويد ترجمة بشير القمري / مجلة آفاق (المغربية) العدد ٨ - ٩ / ١٩٨٨ / المغرب ص ٩٤).

وهذا الانشغال بالخلافات في التفاصيل وفي المعطى بين

(١٧) انظر: جريدة الثورة في ١٤/٣/١٩٨٩ ص ٧: موقع المروي له في البنية السردية / فاضل ثامر.

حيث تبدأ المقالة هكذا: عكفت الدراسات النقدية الحديثة التي تنضوي تحت باب «السرديات» أو علم السرد narrotology على دراسة وفحص وتحليل جميع أو أغلب مستويات البنية السردية، فميزت بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني (أو الخيالي)، وبين القاريء الحقيقي والقاريء الضمني (أو الخيالي) وبين المتن الحكائي (أو الحكاية أو القصة)، وبين الحكائي (أو الحكاية) وقد يسمى بالخطاب السردية، كما اهتمت هذه الدراسات بدراسة الراوي وجهة النظر ولغة السرد، وأولت اهتماماً جاداً للدراسة البنية المكانية، والأنساق الزمانية داخل العملية السردية.

الآن هذه الدراسات على غزارتها - يستطرد الباحث - وتنوعها، لم تول اهتماماً مائلاً لموقع «المروي له أو المسرود له naratee، إلا في وقت متأخر.

آراء وأقوال البنيويين والحداثيين حول «المروي له» في البنية السردية، أسقط ناقداً مثابراً في سباق خلافات التنظير، وعدم استقرار المصطلح، وأخذ منه حيزاً كبيراً من الاقتباس والأقوال، دون أن ينظر إلى طبيعة جمهور الصحيفة. .

إن «تنظير التنظير» هذا، مجاله، متابعة أو تعقيباً، مجلة ثقافية، لإنارة هذا الجانب عند المتابع المتعجل الذي لا يذهب إلى المصطلح في مظانه، يريد جاهزاً في وسيلة إعلام سريعة.

الصحيفة تحتاج، هنا، إلى تمثيل. . إلى نقد يستفيد من المنهج ويتمثله، في التحليل، الجمالي، للنص. . لإظهار قيمة ما قدمه السارد، وما وصل إلى المسرود له. .

وهذه الإشكالية أصبحت حالة انشغالية، أصبح التنظير ومتابعته، بديلاً عن النقد.

إن الصحافة تقتضي من النقد أن يقدم نصاً منظوراً إليه من زاوية «المسرود له» أو «النسارد» مثلاً. . وأن يشار في الهوامش إلى تعريف «المصطلح» وإشكالاته، وإبراز متداوليه، كي تكتمل الاضائة التنويرية للنص، فيما هو خارجه وحوله من حقول معرفية. .

وهذا الإجهاد في متابعة الركض وراء التنظير أتعب جيلاً من «السجالين» في محاولة للإمساك بالتنظير الأدبي الحداثي، ولكن ليس من جوهر النص الإبداعي، بل من مشكل المرجعيات، ودوامه الشكلائية. .

وبذلك، تسهم الصحافة حين تفرد أعمدة طويلة وعديدة لهذه المتابعات النظرية في إبعاد القاريء الجاد عن تناول المرجع الأصلي وبحثه، وتدفع بالقاريء المتطلع الجديد إلى تيهان لا مبرر له، أو اتكاء على كسل الخلاصات.

مع أن الناقد ذاته يقدم تطبيقاً لهذه المناهج، مع الاستفادة من منهجه السوسيولوجي، على الرواية، من زاوية تعدد الأصوات، والصوت الواحد. . ببحث طويل جداً، احتل عدة صفحات في الجريدة، وبشكل متتال. . ومع ذلك فهو يقدم مقارباته هناك من وحي النص أو عبر المقاربات النظرية الحداثية، والمرجعيات النظرية كسند لتحليل النص.

وبذات التوجه التنظيري، يعيد لنا، باحث آخر، ذات المفاهيم، نقلاً من مراجعها وعلى أعمدة عديدة، أيضاً من صفحة «ثقافة»^(١٨). . ليتدخل في «عرض موسع للمشروع الابستمولوجي الذي طرحه الناقد سعيد يقطين في كتابيه اللذين صدرا حديثاً وهما تحليل الخطاب الروائي، وانفتاح

(١٨) أنظر: جريدة الثورة / بغداد / العدد ٦٨٩١ في الإثنين ١٠/٤/١٩٨٩ (من أجل نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي: المهاد النظري للسردية): ابراهيم، عبد الله / ص ٧.

النص الروائي، حيث يعنى الأول بمستوى تركيب الخطاب والثاني بوظائفه.. إذ يعيد لنا تلخيص «الرؤية النقدية» التي تنهض على الموروث النقدي للسرديات الحديثة بنوعيتها، أو تيارها الرئيسيين وهما: السردية اللسانية التي تعنى بدراسة الخطاب السردى في مستواه البنائي، والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي أو القصة المتخيلة، حيث يمثل هذا التيار: رولان بارت وتودوروف وجيرار جنيت،..

والتيار الآخر هو: السردية السيميائية، ويعنى هذا التيار بسردية الخطاب من خلال عنايته بدلالاته، قاصداً الوقوف على البنى العميقة التي تحكم به..

وهكذا يقدم لنا هذا الباحث، عبر الصحافة، تلخيصاً آخر للدرس النظري في السرديات، ابتداءً من مراجعة الكتائين المذكورين، وانتهاءً بنشر آراء وتيارات الحداثيين الأوروبيين المشتغلين على هذا المنهج، فتتردد أسماء رولان بارت، تودوروف، سيمون شاتمان (صاحب القصة والخطاب: بنية السرد في الرواية والفيلم / ط انكليزية ص ١٧ - ٤١، وكتاب جوناثان كلر: الشعرية البنيوية / ط ١ / ص ١٨٩ - ٢٣٠، وكتاب روبرت شولز: البنيوية والأدب ط انكليزية ص ٥٩ - ١١٧.. وجيرار جنيت، بارت، برعمون، فيليب هامون، ريفاتير- لوران جيرار، والدراسات السوفيتية عند: أو سبنسكي - دوسوسير، بروب،.. والانجلو ساكسونية عند: بوث، وفردمان.. الخ ثم: منيكو، جان كارون، موشر، فان ديك، هاليداي..)

هل ظل أحد؟

هل المنهج غاية أو أداة لتحليل النص؟

يبدو أن الشباب الذين يتعاطون هم «الحداثة» (تنظيراً)، وقراءات، وتوجهات، ومحاولات في التطبيق السريع نقدياً، استعذبوا إطلاق تسمية «النقاد الجدد» على أنفسهم، فسقطوا في «المنهج» غية! وهو ليس (المنهج) على وجه التحديد، بل (نقد المنهج)، نقد (التنظير)..

وهكذا لم تستطع «المناقشات» التي قدمها المهتمون بهذا المهم، عبر الصحافة^(١٩) رغم حماسهم الطيبة وصدق نواياهم، على إغناء العملية النقدية، كأساس لانطلاق

(١٩) انظر: «المشروع النقدي الجديد في العراق: قراءة في مقترح البيان / عبيد، محمد صابر: جريدة الثورة / ١٩٨٩/٢/٢٤ / ص ٧:

على ضوء مقترح سعيد الغانمي في مقاله الموسوم (وحدة الاشكالية في المشروع النقدي الجديد في العراق) المنشور في جريدة الثورة في ١٩٨٩/١/٢٨ والذي كان، في الأساس، محاولة لما طرحه عبد الله إبراهيم، قبل أكثر من عام، من رؤى ومقترحات تتعلق بموضوعة النقد العراقي الجديد، تحت عنوان: (المشروع النقدي الجديد في العراق).

سجال ثقافي، معرفي، ثري، يغني في عملية سبر النص وتحليله.. ويقدم فاعلية في الزمان الثقافي للمجتمع، وليس خارجه..، لم تستطع أن تخلق وحدة منهج ورؤية.. لسبب بسيط وواضح وجاد هو أن هؤلاء الشباب المتأثرين في قراءاتهم بالسرديات اللسانية والبنيوية، يشغلون في تعددية مناهج داخل المقال الواحد..

لذلك يدعو بعضهم^(٢٠) «لإلغاء المناهج» التي «تتكيز عليها ممارسو مهنة النقد» (الإلغاء)، لم يخلق قاعدة نقدية في الصحافة، تتوفر على اقناع ذوي الشأن قبل سواهم، بما ينتجون.. إذ إن دعاة «المشروع النقدي» أنفسهم يواجهون «إشكالية» اتحاد، في المنهج وفي الرؤية..، لأنهم، بعد، يبحثون عن «أفكارهم»^(٢١) كي يبدأوا «حيث فشل أسلافهم القريبون»!، وهذه البداية - كما يريدون - «تقوم على تمثيل وحوار مقترح الغرب النقدي الحديث، ومقترح الموروث النقدي، والمرور بكل التجارب التي حسبت على النقد العراقي، في سبيل منح الاشكالية صفتها العلمية المطلوبة». ترى أي تناقض في ضرورة أن تصب «تلك النواة النظرية» في «قنوات النظرية النقدية العربية الحديثة» وبين إلغاء جهد «الأسلاف القريبين»، ما بين كل تلك «المرورات» عبر، وبكل، التجارب العراقية والعربية.. انهم، بعد، يبحثون عن «مشروعية» من أجل «اعتماد نظريتهم واقعاً نقدياً» على «صعيد المؤسسة الأدبية في العراق، والتعامل مع رموزها على أساس كتلوي، لا على أساس فردي!..

ترى هل يتحقق هذا الطموح في غياب «المنهج» النقدي الموحد؟! «كي يتحقق بفضل نقاده - المشروع - المتحمسين الجدد ما عجز الآخرون عن تحقيقه»؟! (والمقتنسات بين

(٢٠) نفسه. إذ يؤكد محمد صابر عبيد، عودة على المنهج، قوله: «إن المفاهيم التي يعتمد عليها نقاد المشروع، هي مناهج تقوم أساساً على (الحداثة) وتستلهم في سبيل خدمة النص من جهة، و (المشروع النقدي الجديد) من جهة أخرى (كل المناهج الحديثة لا سيما البنيوية وما بعدها، بما تقدمه من مقترحات ورؤى حديثة، في مواجهة النص، تنسجم طبيعة الاشكالية التي (يتحد) فيها نقاد المشروع..».

(٢١) نفسه: النص المقتبس في أدناه، يدل على الصعوبات التي تواجه هذا السعى.

يقول عبيد: (.. وعلى هذا أدعو الى مناقشة هذه الأفكار بحيث يقدم فيه كل واحد (منهج) و (رؤيته) الخاصة، ضمن أفاق (الاشكالية) العامة التي يتحدون فيها (باجتماع) هذه (المناهج) و (الرؤى) (المختلفة) يتأسس (بيانهم) النقدي الجديد، الذي يشكل (نواة) نظريتهم النقدية، التي تصب ضرورة في (قنوات) (النظرية) النقدية (العربية) الحديثة..). (الأقواس من عندنا، للتنبيه الى التناقض: م. ج).

الأهله من أقوال، هي في صلب ما جاء بمناقشة المشروع!).
وإذ يلجأ ناقد حدائي متمرس^(٢٢) الى ممارسة نقده في الصحافة دورياً، عبر مسارب منهجية متعددة، من مزيج انطباعي، على خاطرة ومقطع شعري، داخل بنية وحدات النص الصحفي، فالاستعراض، فالتحليل، على وفق المناهج الحديثة... معاً... وإن كان أكثر النقاد الجدد استيعاباً للمناهج الحديثة ووعياً لمقارباتها وتمثلاً لها في التطبيق على النص الشعري، مستوعباً، بالفعل، شعرية النص، وسابراً غوره...

ففي (تخطيطات بقلم الرصاص: ١٩٨٥/١٢/١٩) يلجأ الى مرتكزات عديدة في بنية النص المكتوب، فحاتم الصكر، مثلاً، يقسم تخطيطاته الى خمس وحدات يعنونها بعناوين فرعية (الأولى تحت عنوان: لمن يصوت المرشد؟) معقباً على مهرجان المرشد الشعري السادس، وبلغه تجاوزها - في كتاباته الأخيرة، انه هناك يتمرس بالملاحظة الواقعية، حيث تأتي أحكامه النقدية في سياق الاستعراض العام، لا التفصيل: (كانت قصيدة المستقبل تطل برأسها خجلة واحدة تصل من خلال أصوات محدودة، لكنها فاعلة ومؤثرة...) وفي المقطع الثاني من مقالته، يقتطف مقطعاً من مالايمية كتبه في ٢٤ حزيران ١٨٨٤ عن (الشعر والروح) كون الشعر «هو التعبير باللغة الانسانية المحمولة الى نمطها الأساسي عن المعنى السحري لمفاهيم الوجود...» وكأنه يستلف هذا النص للتعبير عن مقولة وجد مطابقتها ومائلها الفكري في يقينه، ان الاقتباس، هنا، هو المعادل الموضوعي، للتفكير، هو البديل. ويحتوي المقطع الثالث من توليفه، مقطعاً شعرياً من نظمه، يؤكد فيه جانباً آخر غير معلن من شخصيته الابداعية، وفي المقطع الرابع يتذكر السياب في «الرحيل الى الخلود» ويشير الى «أن ما انجزه الراحل الكبير شيء لا تحده الذكري ولا يحصره الرثاء»، وفي المقطع الخامس يتساءل:

«هل هو عصر النبوية حقاً؟»: «أيمكن لفلسفة ما أن تكون سمة لعصر، أم هل يمكن أن يكون لفلسفة ما عصر تشرق فيه وتسود ثم تأفل الى الأبد؟ سؤالان تثيرهما قراءة كتاب الأمريكية «أديت كيرزويل» الذي ترجمه د. جابر عصفور) ويستعرض الكاتب هذا الكتاب ملخصاً خطوطه الرئيسية، مستنتجاً في النهاية بأنه «لا يتوقع»... «أن تقدم النبوية في طبعها العربية شديدة الرواج هذه الأيام، أي حل لمعضلة النقد عندنا».

في حين يسعى الناقد الصكر في مقالته «ما أبقى الطير

للزراع»^(٢٣) الى أن يجعل النقد نصاً إبداعياً، حيث يمازج فيه بين الشاعرية، مظهراً أدبية النص النقدي، على وفق منهج (سوسيو - ستاطيقي)، وبين ذاتيته في التعبير: (على حافة هذا الحساب علينا أن نبحت عن شعر لا يسقط من تقويم الأيام، كما بحثنا ذات مرة، فإذا سنجد؟ سندخل حقلاً زرعه شعرأ بعد أن بذرناه رؤى وكلمات، وكما يفعل الزارع المنتظر... سنراقب بيدنا لتفحص ما أبقاه الطير...)

ويتعرض الصكر الى «الكتاب الاحتفالي الصادر عن جامعة الكويت» تكريماً لنازك الملائكة كونه... «أبلغ اعلان عن نهاية مطافها الشعري».

أما «البياتي» فقد حمل لنا من مدريد أربع قصائد مترجمة الى الانكليزية ضمها عنوان صغير: حب تحت المطر...). وهكذا، عبر الخبر الثقافي، والسرد، يتسدى الموقف النقدي، عند هذا النموذج الكتابي لحاتم الصكر، إذ يقول: (وما القصائد القصيرة جداً إلا حبوب تقفز خارج البيدر، فما كتبه البياتي في (أصيله) ومدن أخرى لا يحمل نفس البياتي الذي عرفناه في «مملكة السنبلة»...).

ويمثل هذه الاشارات يمر الصكر على الشاعر بلند الحيدري والسياب، أيضاً، لكنه يقف عند «أوراق الزوال» لسامي مهدي، والأعمال الشعرية (١٩٦٤ - ١٩٧٥) لحسب الشيخ جعفر، و«المعلم» ليويسف الصائغ، والقصيدة المطولة (الحرب) لياسين طه حافظ، ويستذكر بعض قصائد المرشد «سلاماً يا مياه الأرض» مع قصائد ذاتية لعبد الرزاق عبد الواحد، ومن ثم يقف عند (مشروع) خزعل الماجدي، الطويل: «خزائيل» (الذي لم يخدمه نشره مجزأً مبعثراً، فالعنوان الجانبي «استفاق النحاس فوجد نفسه يوماً» يوحي بقدرية الشعر في اختيارات الشاعر، أي «ان المادة التي تكون منها طرأت بالصدفة» الى آخر حصاد «ما أبقى الطير...»، وهو بذلك يخضع، ناقدًا - كاتباً، الى مقتضيات الصحافة اليومية، منهجاً وأسلوباً، حيث فرضت ذلك الصحافة اليومية على أغلب النقاد والباحثين المتعاونين بشكل ثابت مع الصفحات الثقافية، بخاصة كتاب المقالة الأسبوعية الثابتين والمعروفة مواعيد نشر مقالاتهم، تقليدياً. في هذه الصحيفة أو تلك... إذ تلجأ الصحافة، هنا، الى دفع الناقد نحو حافات ميائها، حتى تغطسه في بثرها، مع الزمن... بخاصة في تلك الكتابات التي تحكمها المناسبات (العام الجديد) - مثلاً - حيث الى الاستعراض والمتابعة للأحداث الثقافية هي

(٢٣) أنظر: حصاد ١٩٨٥ الشعري: ما أبقى الطير للزراع / جريدة الجمهورية / الخميس ٢ كانون الثاني ١٩٨٦ / ص ٧.

(٢٢) أنظر: تخطيطات بقلم الرصاص / حاتم الصكر / جريدة الجمهورية ١٩٨٥/١٢/١٩ ص ٧.

السائدة، أسلوبياً.. مع إشارات نقدية، تتناثر هنا وهناك، في مقال هو أقرب الى المتابعة الثقافية منه الى النقد التطبيقي - التحليلي، للنص، مع أن الملاحظة النقدية تنتظم وتتبدى داخل بنية المقال، مع الموقف والرؤية والوضوح والتنوع وخفة الدم، والتشويق، والاختصار، لتكون (مادة المقال) جماهيرية التلقي.

وهكذا نجد مثل هذا النموذج المقال، يتكرر في الصحافة العراقية، جامعاً في خصائصه: روح الخبر (استذكار كتاب صادر حديثاً، أو مؤلف، أو فعل حدث)، وروحية التحقيق الصحفي - الثقافي - الاستعراضي (غير الخالي من لمسة نقدية، عميقة)..

إلى جانب (الملاحظة النقدية المضمرة) التي ينطوي عليها مثل هذا المقال، حين ينحاز الى كتاب ليعرف به، من بين عشرات الكتب..، انه موقف نقدي إيجابي من الكتاب بغض النظر عن ما يكتبه الناقد عنه في المتن.

وبذات الروحية يغطي حاتم الصكر في «استطرادات» على «ندوة أدب الحرب»^(٢٤): كون (الأعمال التي كتبت خلال الحرب واقتربت من موضوعها حد التهاوي به، ستكون قصص معركة أو روايات معركة.. لقد خرق زملاؤنا القصاصون ما كنا نعهد من قوانين الأجناس الأدبية وهو أن وراء غناها (القصص) الكمي فقراً ببنياً.. فالدلالات العامة مكررة، وما يكتب هو السائد الذي يحكى، وكأن مهمة القصة تحويل الأحداث والوقائع الخارجية الى أحداث ووقائع قصصية».

وهكذا يضمن الناقد «استطراداته» مواقف نقدية، وتساؤلات، في سياق نص، بالرغم من ظاهره الصحفي - الاستعراضي، المتابع لندوة معلومة، فهو يمزج بين المهمة الاعلامية. والمهمة الاداعية. داخل بنية النقد. وبذلك يستجيب النقد، هنا، الى متطلبات الصحيفة اليومية..

وإذ يلجأ الناقد باسم عبد الحميد حمودي الى ثبات الأسلوب والمنهج (الوصفي - الواقعي - الاجتماعي) في سرده النقدي، فهو يتناول في نصوصه المنشورة في الصحف، مفردات نص إبداعية أو أكثر، أو يتصدى لظاهرة عامة داخل السياقات الاداعية ليقف عند مقارنها المضموني، غالباً،^(٢٥).. فمثلاً تظل «البصرة» مفتاحاً للحقيقة البسيطة

(٢٤) أنظر مقاله: الحرب على مائدة الكتابة: استطرادات حول ندوة أدب الحرب القصصي / جريدة الجمهورية / العدد ٧١٠٦ / الخميس ١٢ آذار ١٩٨٩ ص ٧.

(٢٥) أنظر: البصرة رواية: استلهم واقع واستعادة تاريخ / جريدة الجمهورية العدد ٦٦٠١ السبت ١٠ تشرين الأول ١٩٨٧ / ص ٥.

الواضحة - كما يرى - وتظل عالماً مشحوناً بالحب والأمل والمواجهة» وهو يستعرض الأعمال التي تناولت هذه المدينة، عبر العديد من الروايات والقصص، في مقالته التي احتلت فقط ثلاثة أعمدة من الصفحة الثقافية ففي روايات مثل: «بوابة البحر» لرياض الأسدي، و«صعوداً إلى سليمان» لسامي مهدي، و«الفنارات» لجمال علي و«الليل والنهار» لفصيل عبد الحسن حاجم و«الجميع يضحك» لأحمد القباني، و«صخب البحر» لعل خيون و«البحر لا يغمر الكبرياء» لسليمان كاصد،.. تظل البصرة محوراً ومكاناً للأحداث..، كما أن الناقد يتناول الروايات التي اتخذت من البصرة محوراً لتفاصيل رؤى ومقاربات تاريخية ومكانية كما في رصده لـ «القمر الصحراوي» لعائد خصباك و«الجهة الخامسة» لتامر معيوف. و«شرق السدة وشرق البصرة» لناجح العموري و«رائحة البساتين الشرقية» و«النخل لمدينة المدن» ليعرب السعدي و«أنشودة الطير الذهبي» لعبد الجبار البصري.. الخ،

وهي أعمال تحتاج الواحدة منها الى دراسة مستفيضة.. لكن الناقد، يرصدها هناك باستعراض تام، إذ ينطوي أثر التوثيق، والتلميح على الملاحظة النقدية، إيجابياً، ومن النادر، في مقالة كهذه، أن يغوص الناقد في تحليل العمل الابداعي، كون المساحة المخصصة للمقالة، متواضعة ولا تستوعب إلا الاشارات والوصف.

هنا، الصحافة تقود الناقد على هواها فتجعله منحازاً لأليتها، نقدياً وأسلوبياً في كتابة واضحة، غنية بالمعلومة، التي تتواضع على الموقف النقدي المتطابق إعلامياً، والناقد ثابت في منهجه هذا، في أغلب النصوص النقدية التي يكتبها للصحافة حتى وان حملت بعضها عناوين كبيرة مثل: «الرواية بين كل الأرض والحديقة المسجعة»^(٢٦)، فهو أيضاً، يلجأ الى استعراض المفاهيم والتنظير، أحياناً، لكن ليس بعيداً عن الذاكرة الثانية «المعلومة / الأرشيفية / الوثائقية» كمثال قوله: (إن وجود هذه الروايات التي عنيت بالقضية الفلسفية للعمل الروائي أو بالقيمة المعنوية للأرض والوطن أو الصورة التربوية أو الحرية، لا يعني أن روايات البطولة الفردية لم تكتب، بل انها كتبت وباستمرار، منذ ظهور الرواية الحديثة خلال عصر النهضة الأوروبية) مشيراً إلى «بلوم» بسطل «يوليسيس» لجيمس جويس، و«مونت كريستو» وصولاً الى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وأبطال أجناسا كريستي وأسماء أبطال روايات شهيرة - كثلاثية نجيب محفوظ - وبطلها

(٢٦) أنظر: مقاله في جريدة الجمهورية / الأربعاء ١٨ آذار ١٩٨٧ ص ٥.

مستغرباً أن يتوارث الناس رفض المشاركة في الحكم منذ فساد قبيلا سقوط بغداد ١٢٥٨، ويعتبرون ذلك أبعد لراحة البال والضمير، ليتأكد الأمر في نزعات تناقلها الكتاب في العشرينات والثلاثينات.

ثم يستعرض الناقد نمو هذه الشخصية عند شاكر خصبك، استناداً على مقدمة مجموعته (عهد جديد) (١٩٥١)، حتى ورود التسمية في «مواصفاتها الإيجابية الأصل...» والتي تعني ابن الوطن المكافح في الحياة والانتاج والخدمة العامة والمواطنة، مقارناً ذلك بما ورد في الآداب العالمية حيث اتفق على تسميته «المسحوق والمعدم under privileged»، دونما حظ في حقوق ومطالبة مفترضة بالواجب، فان لمسة دستوفسكي مرة، وكافكا، مرة أخرى، تغلب على اسمه... في القصة القصيرة العراقية في الخمسينات بخاصة، فتظهر منك شريد. مفاجئاً لآخرين ومخبراً لنا معنى من الخارج، لكن هذه اللمسة لم تكن بينة من قبل في مطلع الأربعينات، يعتقد الباحث، بينما تذبذب في الموضوعات طيلة العقد السابق ومطلع العقد اللاحق، فتبدو هامشاً في موقع تغلب على إدارته فكرة الكاتب المسيطرة مطروحة في سرده، الذي قلما يسمح للشخصية بالخروج عليه حركة أو فعلاً أو حواراً... ولهذا كان السرد سبيل هذه الفكرة الغالبة متيحاً لصوت القاص المطلع المعني في طرح فكرته، محركاً شخصه على هواه في مواقف صراع سياسية واجتماعية حسب ما تبته ذو النون أيوب وعبد المجيد لطفي وغيرهما في مغزى الكتابة القصصية، وذلك لأن القصة العراقية شأن القصة بشكلها الواقعي أينما وجدت، بدأت حيث توقفت عفوية الحكاية، فاتحة أولاً نافذة الرؤية جواز مرور لواقع يلح في الدعوة للإصلاح قبل أن تمر في دورة مناقشة الواقع من خلاله ليضغط على القاص نفسه مرة واحدة دافعاً إياه إلى تلمس سبل الإصلاح قبل كل شيء.

وهكذا يحفر الباحث، عميقاً، في هذا المنهج، من خلال «الرجل الصغير»، ثم ليتناوله من زوايا نظر عديدة، غير متعسفة على النص، بل مستمدة منه ومرونة به... وبذلك يمازج، في دراسته، بين «الفني - الجمالي» و«الاجتماعي - السوسيولوجي» بعبارة واضحة وسرد متواصل، تاريخياً، وإن بدت الدراسة طويلة على مستوى مساحة النشر في صحيفة يومية، لكنها تتناغم وهوى القارئ المسيس، خاصة أنها تتوفر على قدرة تحليلية واعية بين «السياسي» و«التاريخي» و«المعرفي» و«الفني» في بنية هذه الشخصية الموزعة على مساحة عريضة من الانتاج (انتاج النص القصصي / الروائي عراقياً، عربياً، وعالمياً)، معززاً ذلك بنماذج من نتاج

أحمد عبد الجواد، ودون كيشوت، وزوربا، ومستر بلوم،... بل ان أسماء أبطال ثانويين مثل «زيطه» صانع العاهات، ومرهون الساييس، وسانشوا بانزا وشارلس بوشاري،... المعروفة والمتداول حولها النقاش بين الكتاب والقراء، ففي الرواية «لا تقرأ أحداثاً فقط، بل رؤى وتضادات وقيماً متصارعة وإدانة لصيغ» - هكذا يستنتج الناقد، من كل تلك الأعمال والأبطال الذين استعرض.

في حين يميل ناقد آخر هو د. محسن الموسوي، فيما يكتبه للصحافة، إلى الدراسة النقدية على منهج ثابت هو (الفني - الاجتماعي)، ويتألق - عادة - فيما يكتبه عن القصة العراقية في الخمسينات، مستعيناً بمنهج بحث متخصص في مرحلة إبداعية، نوعاً وزماناً، كعادة الباحثين والدارسين الأوروبيين، ويبدو أن دراسته في كندا ألزمت به هذا المنهج...

ونشأ... يميل ناقدنا إلى نشر مقالاته... التي تصلح لأن تكون فصولاً في كتاب، بنشرها في الصفحة الثقافية للجريدة اليومية، لتحتل حيزاً كبيراً من أعمدة الصفحة، ولتكون أحياناً بقسمين أو أكثر، ينشران متتابعين كما في دراسته عن «قضية - الرجل الصغير - في القصة العراقية»^(٢٧) عبر محوري الشخصية ونزعة الحداثة و«الامتثال ومشكلة الواقع في العقد الخامس»...

لذا يبحث بدءاً بمصطلح «الرجل الصغير» (الذي لم يرد في الكتابات القصصية العراقية، على أنه استخدام مجازي لابن الشعب المحروم في ظل أنظمة الاستغلال، رغم أنه ظهر عنواناً لوحدة من قصص عبد الملك نوري في مجلة الأديب (١٩٥٢)، بل ورد بديلاً عنه استخدام آخر هو «ابن الشارع» في «حصيد الرحي» لغائب طعمة فرمان (١٩٥٤) ليفرد له محمود العبطه كتاباً بعنوان «رجل الشارع في بغداد» (١٩٦٢) قاصداً بذلك أبناء الشعب الذين أقاموا علاقات رفض للحكومات المتعاقبة طيلة المرحلة الماضية ولغاية ثورة تموز ١٩٥٨، وهي علاقة استأثرت باهتمام المؤرخين المعاصرين ودارسي التاريخ الأدبي، تنطوي على عفوية وتعقيد في آن واحد، لكنها تفصح دائماً عن قدرة أبناء الفئات الاجتماعية الواسعة على فرز الحسن من السيئ والفاضل من الرديء في واقع الحكومات...

وهكذا... وبهذا السرد، يستمر د. محسن، في تناول تاريخية «الشخصية» من خارج النص أولاً... لم يكن

(٢٧) انظر: الشخصية ونزعة الحداثة: قضية «الرجل الصغير» في القصة العراقية / جريدة الجمهورية / ١٢ أيار ١٩٨٧ (القسم الأول).

و«الامتثال ومشكلة الواقع في العقد الخامس» (القسم الثاني) من ذات الدراسة / الجمهورية / ٢٦ أيار ١٩٨٧.

الخمسينات، وهي المرحلة التي تتبدى عميقة التأثير في شخصية الناقد الدراسية وكتابات، ففي ميدان القصة الخمسينية، يبدو ناقداً - باحثاً ودارساً ومتقصباً، راصداً حريصاً وموضوعياً لجنس القصة العراقية، شغوفاً بها، ومتمكناً من الكتابة في عوالمها.

ويميل الى ذات المنهج، بتركيز أكثر على موضوعة المكان، الناقد ياسين النصير، الذي يعتقد ويؤمن بأن قيم الابداع الأدبي تحدّد باشتراكات جمالية عديدة منها «التعامل مع البيئة»^(٢٨).

وهو يقدم مقارباته، أحياناً، بطريقة تقربنا من الفهم التاريخي للبيئة، والمكان معتقداً بأن أمام أي كاتب وناقد، وهو يتعامل مع واقعه العراقي متباين الهيئات والأشكال، إيجاد «البقعة» الأكثر احتواءً لأفكاره، . .

و(اختيار البقعة، هو اختيار لقدراته الابداعية في أن تجعل من مساحة ما ينبوع الذي يولد ثروته).

من هنا فان الناقد يستنتج بأن المتميزين من القصاصين والشعراء، فقط؛ هم الذين فهموا (قوانين البقعة الجغرافية) التي اكتشفوها لهم، وتمكنوا عبر ممارساتهم الابداعية الوصول بها ومن خلالها الى مراتب الخلق البكر، ويحيلنا هذا الأمر الى نقطتين أساسيتين، حسب النصير:

النقطة الأولى: هي أن البقعة لا تعني مساحة محدودة، مسيجة بالذات وبالعرف الجزئية، ويتم التعامل معها كما لو كانت جزءاً من العشيرة أو الانتشاء، وإنما تعني في المعيار الجمالي للابداع: المكان الذي يحتوي قدراً أكبر من شخصيات وهويات الأمكنة الأخرى، ولن يتم اكتشاف مثل هذه البقعة المكانية إلا بعد مران، فكري مجرب، فقد يكون الحقل الزراعي مثلاً مكاناً مسطحاً يحتوي على عادات وتقاليد واعراف هي غيرها في المكان المدني أو الجبلي. لكن هذه العادات وهذه الأعراف اذا لم ير من خلالها البعد النفسي والاجتماعي للانسان العراقي ككل، تنحسر فائدتها وتضمحل أهميتها وتتحول الى بقعة ثانوية.

النقطة الثانية: هي أن البقعة الجغرافية لا تتحدد بتاريخ معين ولا بفترة معينة، وإنما يمر عليها التاريخ وتمر عليها الفترة فتكسيها عمقها، التاريخ لا ينبع منها إلا متى ما كان قبله تاريخ واضح لها، والبعد النفسي لا يجد له صدى وقوة ما لم يكن للناس الذين سكنوها دور مهم وفاعلية واضحة.

ضمن هذا البعد تصبح البقعة زمناً متطوراً، وجدلاً يحوي النقيضين وواقعاً يفسر الأحداث ويكسيها هوية.

(٢٨) أنظر مقالته: «البقعة الخلافة» / جريدة الجمهورية / الاربعاء ١٩ تشرين الثاني ١٩٨٦ / صفحة أفاق.

ان هذه المقالة، التي تفرش بعدها النظري استهلالاً لبعدها النقدي التطبيقي، تشكل، في تقدير، الحجر الأساس، لمنهج ياسين النصير، في دراساته اللاحقة عن المكان. . . ، وهي الأسلس والأوضح، لتعبر عن أفكاره، من خلال وسيلة اعلام جماهيري هي الصحيفة. .

وهكذا. . وفي ضوء فهمه لدور «البقعة» المكانية للابداع الأدبي، يستعرض نماذج ابداعية، أضاءت بهذا الفضاء، وتميزت به، (فالسحاب وجد في البيئة الجنوبية الزراعية نوعاً من الرسو الأسلوب، وتميزاً من الخصائص الفنية التي أكسبت صورته الشعرية إيقاعات اجتماعية أعمق من إيقاعات اللغة وميزات الشعر، ويوم غادر السحاب بقعته المكانية المولدة تحولت المدينة عنوة الى غول وأصبحت مدججة بالغرائب بل واكسبته حالات اليأس والحرمان).

وهذا الاستنتاج الذي توصل إليه الناقد ياسين، يحتاج، الى براهين، الى تطبيق بالأمثلة، أو اشارات للأمثلة يستدل بها القارئ، العادي، لا القاريء المتخصص، لأن هذه المقالة كتبت ونشرت في صحيفة يومية، وبالتالي لا يفترض بالكاتب - أي كاتب - أن يقدم نتائجه، دون تطبيقات واستشهادات، مكتفياً بالمقدمة النظرية. . التاريخية، أو السردية. .

صحيح أن المتبع لابداع السياب يعرف جيداً الى أي «بقعة» يشير الناقد، لمجرد أن يذكر الريف أو المدينة، وعلاقتها بالشاعر. . لكن الناقد الذي يكتب لجريدة يومية، يفترض به ألا يتصور ان قراء الجريدة هم من المتخصصين بالأدب وبالذات بالشعر، وبالأخص بالسياب، كي يلتقطوا الإشارة النقدية - النتيجة - دون قنوات إقناع عيانية.

وهذه الاشكالية يعاني منها العديد من النقاد، اندين يكتبون في الصحافة ولها أحياناً، من خارج حيثياتها وآلية وميكانيزم التواصل بين المادة والمتلقي، لذا تظل رسالة (أو شفرة) الناقد، بعيدة، ومقطوعة عن المتلقي. . .

صحيح أن الصحيفة لا تستوعب التفصيل الكامل. . لكن تثبيت المرجعية، هنا، كإشارة، ضرورة أدائية، وليست ترفاً. . .

ومع أن الناقد، هنا، يدفعنا الى تفحص شموليات معارف إبداعية، عبر اساء. . ، كالقاص محمد خضير (الذي اكتشف البيوت المعزولة، والنساء المحملات ببارث الأبناء والأبناء، وعرف المزارات والأماكن السرية، وأماكن البوح ومنازل النساء المعزولات، وكيف استنطق الجدران وحواف البناء والصور الدفينة في الأحياء. . الخ).

والقاص موسى كريدي (وأجواء النجف)، بأزقتها

وعاداتها محتويةً البيوت الصغيرة. محسناً إيانا بتلك الرطوبة والظلمة والبلاطات الباردة. . الخ.

والقاص عبد الرحمن الربيعي وأجواء مدينة الناصرية. . هنا، يشير النقد الى «ملكة الجدد» و«القمر والاسوار». ليدلنا على استنتاجاته حول البقعة، معززة بمادة ابداعية معروفة. . ، انه هنا، مع الشمولية في الاشارة، والتحديد بالمثل. . ، لكنه لم يفعل ذلك مع محمد خضير أو موسى كريدي، بل اكتفى بالتعميم. . كذلك فعل مع عبد الخالق الركابي في اشارته لبقعته المكانية (بدره)، دون أن يسعفنا بأسماء أعماله التي تناولت هذه (البقعة. .)، وكأننا، نعلم تماماً، ما هي «بدره» وأين تقع - كبقعة مكانية - في نصوص عبد الخالق الركابي، القصصية والروائية. وهذا افتراض خاطيء. . . قياساً الى قراء صحيفة يومية، أو النشر في الصحيفة. 'انه وارد وطبيعي حين تكون مادة ذات المقالة. محاضرة في منتدى أدبي متخصص، ومع ذلك. . فالبراهين مطلوبة، دائماً. . في أي نقد، أو تنظير، لأنها أسس الوصول الى الفكرة، وقد أصبحت موقفاً فلسفياً. .

في حين يسحبنا الناقد عواد علي الى مادة محددة بمثال. . ، وهو يتناول موضوعه النقدي - التطبيقي، في الصحيفة^(٢٩). ذلك ان الاستنتاج هنا، مشيد على مادة عيانية مفحوصة، وخاضعة للنقاش، والجدل. . ، فهو يستهل مقالته، بفاتحة عن تجربة القاص محمود جنداري (في قصصه الأخيرة: القلعة، مصاطب، الالهة، زو- العصفور الصاعقة، عصور المدن) حيث تشكل هذه القصص (انعطافة جديدة في مسار القصة العراقية إن كان على مستوى السرد أو العناصر التاريخية الأسطورية. .)، وهذا الحكم النقدي، الاستهلاكي، يعززه النقد بتتبع التجربة في محاولته دراسة «تقنيات السرد الزمني» لقصة واحدة محددة من هذه القصص هي «زو- العصفور الصاعقة» محدداً مكان نشرها من قبل القاص، (عدد الأقسام الخاص بالقصة العراقية القصيرة) وان كان غير دقيق في تأشير المرجعية، تاريخ النشر، رقم العدد (١١- ١٢ السنة الثالثة والعشرون / تشرين الثاني- كانون الأول ١٩٨٨).

(وقبل اللولج الى عالم القصة الزمني للتعرف على ملامحه، والامساك بإشعاعاته الروية)، يقف الناقد عند «الاشكالية الابداعية التي فجرها النص وكذلك النصوص الأخرى، داخل الجنس الأدبي الذي يحتويه فن القصة الذي يمتلك رصيذاً حضارياً متراكماً يتمثل بالسياق، هذا العنصر الذي يسميه

(٢٩) أنظر: مقالته «جريان الأزمنة في «العصفور الصاعقة» / جريدة الثورة / العدد ٦٩١٣ / الثلاثاء ٢ أيار ١٩٨٩ / ص ٧.

(جاكوبسن): الطاقة المرجعية التي يجري القول (الخطاب) من فوقها، ويحال إليها القارئ كي يتمكن من ادراك مادة القول وفهمها. . فاذا ما عرفنا ان السياق المؤلف للنص القصصي يحتمي بمجموعة من المسلمات البنائية التي تؤسس الهيكل الفني لذلك النص، ويتواطأ مع ذائقة القارئ ويخضع لاعرافه القبلية التي سنّها التقليد، فان هذا النص «يقوم على مبدأ المغايرة الكلية» لأنه لا يحتمي إلا بنسقه الخاص به، وشفراته المشكلة من عجينة تاريخية وميثولوجية، مؤسساً سياقه الجديد، متحدياً ذائقة القارئ المتكلسة، مهشماً اعرافه ومنظومة جهازه القرائي، مانحاً إياه حقه المستلب في الاستنطاق، والنقض، والتفكيك، وإعادة البناء، وصياغة المدلولات التي ترشح عنها دوال الخطاب (تناول الناقد عبد الله ابراهيم قصة «القلعة» للجنداري في دراسته: تناس الحكاية في القصة العراقية / المنشورة مجلة الأقلام العدد ١- ١٢ الخاص بالقصة العراقية القصيرة / ١٩٨٨).

وجواد علي يتأمل، أسلوباً ومنهجاً، مع عبد الله ابراهيم، في تناول احدي قصص محمود الجنداري، ولكنه يقدم مقاربه النقدي في صحيفة يومية. . وهكذا يتناول الزمن السردى. . الزمن الاسطوري، في هذ القصة، كاشفاً نسيجها، محللاً علاقاتها الزمنية، وتقنيات السرد مشيراً، بالتفصيل الى المقاطع ووقوعها في صفحات المرجع. . مقدماً تطبيقاً، متأنياً، للنص. . مشعباً إياه، بالملاحظات النقدية، والاستنتاجات، مثل توصلاته عما أفضت به بعض العلاقات الزمنية الحالية من الضوابط المنطقية في القصة، على وفق ما قدمتها ذاكرة السارد، الى جملة من الظواهر التي اتسم بها البناء الفني والدلالي للقصة:

- البناء المتداخل للحدث.
- تجانس حلقات الخطاب من دون وجود فواصل تعزل مستويات القص.
- تشظي المبنى الحكائي، ونزوع السرد الى الانفكاك من أسر الحبكة الدرامية.
- استغناء النص عن الشخصيات المحورية التي تنهض بوظيفة الفعل من بداية الحدث إلى نهايته.
- عدم ارتكاز النص على قيمة جوهرية يمكن تعيينها أو القبض عليها.

وهكذا تمكن (عواد علي) بجديّة نقد من الامساك بالنص، وتقديمه لقارئ الصحيفة بوعي تحليلي. .

ان النقد الجاد النادر في صحافتنا، هو الذي (يكمش) النص ويسطر على حدوده، بل ويسطر له حدوده. . والذي يقدر فهمه للشكل. يحفر في المضمون وتقنيات

الاسلوب وآلية الكتابة، آخذاً بالاعتبار قارئ النص في الصحيفة، باتجاهيه: القارئ الاعتيادي، والقارئ المتخصص (وأعني به قارئ الصفحات الثقافية بخاصة، ومن الأدباء والمثقفين، بوجه أخص).

وقد لجأت الصحافة العراقية الى تعميق مسيرة النقد في الدعوة الى المشاركة الفاعلة في رصد النتائج الابداعي والكتابة عنه...

ونستذكر هنا ما طرحته صفحة «ثقافة» في جريدة الثورة من سعي لمشاركة نقدية واسعة حيث إرتأت (ضمن خططها) للاسهام الفعال في اغناء الواقع النقدي، أن تفتح باباً تحت عنوان «قراءات نقدية» حيث تسلط الضوء بكثافة على بعض الأعمال الابداعية الجادة من خلال وجهات نظر نقدية متعددة، مما يغني العمل الفني بمفاهيم عميقة وبأفكار قد تثير الجدل..

وقد بدأت الصحيفة بالفعل، أولى خطواتها في توجيه الدعوة للناقد محمد الجزائري وآخرين لنقد ديوان «سعادة عوليس» للشاعر سامي مهدي^(٣٠). وتم نشر مقالتنا النقدية لهذا الديوان مفتحة لتلك الفعالية الثقافية..

هنا، النقد صار نصاً ابداعياً مجاوراً للنص الشعري، انه لم يكتب على وفق الأسلوبية التقليدية، اختزل الاشارات، ووقف عند النص محلاً:

(سعادة عوليس هو - الديوان - عبور الى التراث القصصي، شعراً، بين هالين، الأول «عوليس» الرواية (جيمس جويس)، الثاني «معنى» العوليسية، في فتي الحرب المقاتل، الشاعر، صاحب التجربة.

التناص، هنا، لا يخلق انفتاح أفق على «المحلي»، من موحى مفردته، بموازاة ومجاورة... مع «العالمي» بموحى جوهره، فنبأ... لكنه ليس مقارباً متماثلاً، أو متطابقاً، بل هو يسير في خط أفقي آخر. وفي توجه رأسي يحفر بأرضنا؛ أرض تجربة الشاعر سامي مهدي (المعرفة / الحياتية).

اننا نصادف، بطبيعة الحال، أنفسنا، أو مثلنا (بمعنى الشمول) (المواطنة العراقية) في النص الشعري لسامي مهدي، وهذه «الصدفة» تستند على بند فلسفي: الأدب، هنا، أصبح لاحقاً لحقل وقائع... وهو حقل قابل للدرس من خلال «اللغة» و«الخبر».

هنا، أقف عند «سعادة عوليس» (عنوان الديوان)، مستهلاً لقول، لخطاب، يحتوي إشارتين:

(٣٠) أنظر: جريدة الثورة / العدد ٦٧٦٠ / الثلاثاء ١٩٨٨/١١/٢٩

«سعادة عوليس» السيط الغني: ان الرفاق شقائق مبتوءة بي
س.ي. العراق / محمد الجزائري / ص ٦

(سعادة): وهي حالة عاطفية / وجدانية، تتحقق في الفعل الإنساني (المشاركة في القتال، المشاركة في مسك الأرض، الدفاع عن الوطن بمعناه الشمولي حضارة وأرضاً وقيماً... الخ).

(عوليس): الاسم، المحدد، وموحاه الرمزي، الكنائي، وهو (العنوان) موحى خطاب شعري يكتنز بتفاصيله متن الديوان.

سامي مهدي الشاعر يخرجنا من حالة عوليس السابقة (إحباطاته عند جويس) إلى (سعادة خاصة بمقاتل عراقي، وليس بغيره.

و(مصادفة) أنفسنا، مع إشارتي العنوان، تحيلان موضوعنا إلى «أوراق مقاتل» (القسم الذي يحتل الصفحات ٩٣ إلى ١٠٣ من متن الديوان) كمسند..

ويستمر المقال، يتعمق سير التجربة، يسر غورها، محدداً عينة من الديوان، كمسند، بعد أن يقدم الفرشة الأولى التمهيدية، استهلالاً على الاستهلال (العنوان):

يحتوي قسم «القصائد القصار» على: تدخين، ليلة باردة، الشقائق، إنذار، هجوم، سلام، إجازة...، والشاعر، هنا، يرتب «أوراق» مقالاته، على نحو يدفع إلى «سعادته» حين تبدأ هواجسه، في إطار يوميات مروية قصاً مكثفاً، في سياق المبنى الحكائي لكل مقطوعة، وكأنها في تراصفها، وحدة موضوع، تشكل (كامل) «الأوراق»، لكنها (ظاهرياً) فقط تشكل هذا (الكامل، داخل بنية (ديوان - مجموع شعري)، أما في الجوهر فتخرج من (الكامل) افتراضاً، إلى مدى أرحب، يكون فيه (الكامل) ناقصاً!..

لأن (الأوراق) لا تنتهي عند (الإجازة) عملياً، بل تنمو داخل وعي المتلقي، لما بعد حالة السلام، وذلك أحد الشروط الصارمة في قصائد سامي مهدي..

إن القصيدة هي ليست (خبرها) ولا (لغتها)، حسب، بل هي امتدادها في وعي المتلقي، قدرتها على الاشتغال بين تلافيف عقله، بعد أن اشتغلت بين يدي صانعها (مبدعها - الشاعر).

وسامي يلجأ إلى إغناء تقاليد سرد، والوصول بها، إلى كثافة عالية جداً مؤسساً مبناه الحكائي في الشعر على هوى قصة قصيرة جداً هي، (في الواقعة)، نقطة حياة، أو جزئية من (واقعة)، بذلك ينمي (الواقعة) من شكلها (الحياتي/ الواقعي)، إلى ربتها الشعرية، يعلو بالواقعي إلى مصاف الفن، يخرج بخبرة (الواقعة - اللقطة) إلى حيز الشعر، باقتصاد لغة، وتشذيب روي،.. إنه ضد (الكلام) ومع (اللغة)، ضد الفضفضة الروائية، ومع الروي المقتصد، الموحى، المشير، وبلغة بسيطة.. لكنها مدروسة، ليست

رغباته) وتقرده (على الأوامر)، واشتهائه التعويضي عن حرمان (يشعل سيكارتين معاً).

(واقعة) أو (خبراً): مقاتل يدخن لحظة تحريم التدخين، لكن سامي مهدي، بقدرة اكتفاء لغة، وثقة روي، نفح الحالة باختصار، هو بنفس المقدار (عجالة) مقاتل وهو (يدخن) في الموضوع، الحالة الشعرية تطابق الحالة الحياتية، ذلك التدخين ليس استرخاءً، ليس ترفاً، ليس تدخيناً في منزل أو مكتب، أو صالة راحة في قاعة موسيقى أو أوبرا أو مسرح، .. إنه (تدخين) الضرورة، ..

قاموس بسيط لألفاظ معروفة، لكنه قاموس ماهر غني بالظلال والموجيات، ليشكل (مختبر) تجربة، سرّدت قصاً - شعرياً، ولم تستخف بشعريتها، بالكتابة، بأدبيتها، .. إنها خارج (الكلام) إذاً. .

هنا توالج زمان ومكان، أحدهما بالآخر، الزمان غير مسمى / المكان غير مسمى، الجندي / المقاتل / غير مسمى. . لكن شيئية ذلك الجمع كله، توحى بمسمى خارج التسمية، بمكان وزمان مرهون بحالة المقاتل: ذلك ما نصحته لنا القصيدة بالموحى، وليس (بالاسم) المسمى، وتلك ميزة حدائية، أيضاً، تشكل واحدة من صرامات شعرية سامي مهدي.

وهكذا. . . قدم تلك المتواليات، المتقابلة، لكن المتناغمة مع بعضها (أنا والبرد والليل والبندقية)، مشدودة بواو العطف الذي يقوم هنا، مقام حصانة الأمان لتلك الموجودات، والتحامها (من): (أنا) . .

ثم. . في السطر الثاني يقدم مطالبيه أو رغباته: (الحنين إلى امرأة، وفراش، وأبهة منزلية) تماماً مثل (كافات الكسائي) التي تبدأ بـ (لكن) وتنتهي بـ (الكف الناعم) أو (كيس النقود) أو الكمية. . إنها أيضاً رغبات! وهي أيضاً موحى استلاف موروئي، عابجه شاعر معاصر على وفق رغباته الذاتية، في اللحظة الحياتية واللحظة الشعرية. .

في «الشقائق» (وهي قصيدة مقيدة أخرى)، يقدم الشاعر سامي مهدي حالة نقدية (انتقادية) داخل بنية النص، لكنها بقدر ما تبدو مضمرة، فهي معلنة:

«هل في السواتر/

هل في الحجابات/

متسع للنفاق. . ؟»

هذا السؤال (الخاص) هو، أيضاً، جسر مفتوح على تأويل. .

لنقرأ معاً «الشقائق»، كيما نصل (معاً) إلى هذه الدلالة:

سهلة، في صياغتها، رغم تلقيها السهل (ظاهرياً)، إنه يعبر حاجز البديع والزخرف الكلامي، ثابت القناعة والقص ضد المكابرة السلفية - التراثية، ومع استلاف تراث تجربة نلقاها ممتدة منذ شعراء المعلقات (الذين، هم، قصائدهم، في التجربة)، وليس انتهاء بهنري ميشو ويانيس ريتسوس.

وعبر «اليومي» الذي يبدو اعتيادياً، ولكن بصناعة فن، يقدم لنا الشاعر تركيبة «أوراق مقاتل» في «سعادة عوليس». ثم. . كي تكون مبررات النقد واضحة وعيانية، ضميرياً، وبحثاً، ونقداً، ونشراً إعلامياً (الإعلام، هنا، عن جوهر الشعري، عن شعرية النصوص) يلجأ الناقد إلى وضع النماذج المنقودة، عياناً، على بياض الصفحة. . في الصحيفة اليومية، ليحللها ويشتغل عليها تطبيقاً وتقوياً على وفق منهجه، وتحت أنظار القراء:

■ تدخين:

«أنا، والبرد، والليل، والبندقية

والحنين إلى امرأة، وفراش، وأبهة منزلية. .

وطويل هو الليل،

والبرد يشند بي

فأخالف كل الأوامر. .

أشعل في السر سيكارتين معاً

وأعب دخانها. .

وأفتش في علتي عن بقية. .

الناقد، هنا، يختار قصائد واضحة، بليغة، وبسيطة معاً، كي تكون في مستوى فهم المتلقي، قارئ الصحيفة، لكنه يشتغل عليها، ليظهر قيمتها، فعلها الدينامي / الحركي، (حركيتها) داخل بنائيتها، .. وبذلك، يكشف عن الجمالي فيها، فيسهم في توصيل فن الشعرية داخل النصوص تلك، إلى قارئ عام، وليس - فقط - إلى قارئ متخصص. كما أنه يدفع بالنص الشعري في مجاورة نقدية شفيفة، إلى قارئ يستدوق جمالياته، وبالتالي يخلق (الناقد)، عبر نصه النقدي، ونصه الشعري المنقود، حالة من التذوق الفني، ومعيارية تذوق، ينفذ من خلالها إلى عقل المتلقي، ليحوّله باتجاه النص الشعري، انحيازاً وتفهماً. .

لنتبين كيف عالج الناقد هذه القصيدة القصيرة، نقدياً، في الصحيفة:

يقول:

(انتهت القصيدة - المروية. . .

قصيدة نصف الصفحة - الصفحة (إذا استطالت قليلاً)، لكنها قصيدة (الومضة)، (اللحظة) التي - في الحياة اليومية - شكلت (لحظة تنوير) لحالة البطل / المقاتل، رغباته (بعض

■ الشقائق :

«وفي ليلة من ليالي الربيع الندية
فكرتُ أن الشقائق مثل الرفاق
وان الرفاق شقائق مبنوثة في براري العراق
وقاومت في النفس كل الهواجس . .
كل المخاوف . .

ثم احتكمت إلى القلب،

هل في السواتر . .

هل في الحجابات . .

متسع للنفاق؟ . .»

(وفي) هي (الواو بخاصة)، استمرار روي، ثم (الربيع)
المسمى، هنا، هو امتداد «الشتاء» السامسي، في «ليلة
باردة» (القصيد القصيرة التي سبقت الشقائق في الترتيب،
حسب نشرها في الديوان / وأوراق مقاتل . .)

هنا «الإلفة» هي الناتج،

وهنا «السؤال» هو الحصيعة:

و «النفاق» هو المحذور،

إنه يقدم (النموذج): الرفاق شقائق.

ويقدم (مضاده): النفاق . . ، الذي يشوه النموذج.

لكن الشاعر يجزم، . في الحالة الطارئة، لأنها ليست
النبع، وليست الأصالة، وليست الخاصية النضالية، النفاق
هو حال: غريبة، مرضية، ولا يتمناها الإنسان صفة لأي
كان ممن يجب . . فكيف تكون وسط تلك الشقائق؟
إنه يرفضها، مضمراً . . ، وعبر السؤال معاً.

وتلك حيوية الحركة داخل أسئلة الشعر، إنه يدخلنا في
دينامية فعل لا يقف عند حد القصيدة بل يدفع إلى أبعد،
وأيضاً بلغة زاهدة، زهيدة، نظيفة أخلاقياً - لأن «الانتقاد»
هنا ليس هذماً، إنه ليس ضد (الضد)، لكنه إشارة محبة إلى
حبيه، رفاق، شقائق وليس إلى أعداء . . إذا . .

وهنا، أيضاً، يحيلنا الشاعر إلى بند تنظيمي، هو، من
صميم فلسفة بناء المناضل: (النقد والنقد الذاتي).

ويستمر الناقد في تناوله القصائد القصار تلك من «أوراق
مقاتل» القسم المتميز بقصر قصائده، في مجموعة الديوان:
«سعادة عوليس»، واضعاً لغة تناول، بقدر ما تحلل وتنير
النص، فهي مشحونة بأدبيتها، وبالتالي، بوضوحها ودقتها
وموضوعيتها، ومساحتها المحدودة المناسبة للنشر في وسيلة
إعلام عامة، وتلك خصائص مهمة وأساس في النص
الصحفي: مقالة، خبراً، تعليقاً، تحليلاً، دراسة، تحقيقاً
صحفياً . .

فالنص النقدي، هنا، لغة وأسلوباً، إنجاز إلى جوهر
خصائص «الإعلامية»، لكنه حافظ على خصائص جوهر

وشكل «العلمية»، حتى في تقديره للمساحة التي يحتل من
الصفحة الثقافية، وبالتالي من الصحيفة . . فقد احتل ما
يقارب خمسة أعمدة رفيعة الميجر، وبارتفاع ثلثي الصفحة
لكل عمود، ليترك المجال، بصرياً، وتنويعاً، إلى ثلاث مواد
أخرى، تدخل نسيج الصفحة وتسهم في فضاء القراءة . . مع
رسم تخطيطي لرسام الجريدة جاور قصيدة منشورة في ذات
الصفحة .

والنص النقدي، أيضاً، خفف من ثقله على قارئ
الصحيفة، بعنصر التشويق والجذب إخراجاً، فقد سبقته
مقدمة «ثقافة» حول منهج وخطة «قراءات نقدية»، مع صورة
شخصية للشاعر المبحوث ديوانه (سامي مهدي) وصورة
أخرى مقابلة لصورة الشاعر، لغلاف الديوان المبحوث
(سعادة عوليس) وكان عنوان النص النقدي مركباً من
عنوانين، عملياً، الأول يعرف بالموضوع مباشرة: «سعادة
عوليس»: البسيط الغني (على عمودين) عرضاً، وبحجم
متوسط وخط هادي غير حاد ككتلة . . وهو عنوان لا يقبل
التأويل واضح المعنى في الحكم والرأي، كما أنه يمهّد لعنوان
آخر كبير اتسع - عرضاً - ليمتد على مساحة الأعمدة
الخمس، وبارتفاع ملفت للنظر، وسمك متروس لونياً، إنه
«المانشيت» الرئيس، ونصه كئاثي: «إن الرفاق شقائق مبنوثة
في براري العراق»، ويقدر ما ينطوي هذا العنوان على تأكيد
حقيقة، وعلى خبرية، فهو موحٍ إلى أبعد، يثير التساؤل: ما
هي علاقة هذا العنوان - النص، بسعادة عوليس (الديوان/
أو المجموع الشعري)؟، ونذكر بعدئذٍ، أن عنصر التشويق
في العنوان يوصل إلى الاقتباس، فهذا العنوان هو سطر من
قصيدة «الشقائق»، إذاً فهو يلوح لهوية فكر «الشاعر»، أو
«النص المنقود» وبذات الوقت يخلق جدلاً في سؤال: هل هو
بمشابة «قول» عام قريب إلى «الحكمة» أو «الحقيقة»
الموضوعية؟ في الجملة الاسمية «الرفاق» اسم «إن»، وفي
«شقائق» خبرها . . ثم في الاستطراد الخبري التوضيحي .

(الصفة): «مبنوثة»، والمكانية المحددة الواضحة: «في
براري العراق». آنذاك استكمل النص النقدي شكله
وجوهره، وشكل رسمه (صورته) على بياض الجريدة،
حسب قياسات ومقاييس الصحافة اليومية: مادة وإخراجاً،
وفناً، ووسيلة تعبير، وإعلاماً . .

إذ مهما بلغ عمق المادة النقدية وجديتها من إعلاء، فهي
«إعلان» عن أثر، . . (الأثر الفني: شعراً، قصة، رواية،
مسرحة، أو لوحة . . أو شريطاً . . (الخ) و «إعلام» عنه،
تعريفاً وإشارة أو تحليلاً . .

هنا يندمج «النقدي» و «الصافي» في (نص) ليس هو
النص - المكتوب بذاته، بل (النص - المنشور) في الصحيفة،

فالنص المكتوب يظل مضمراً، غائباً، في غائيته الذاتية، قبل أن يتحول إلى ماهية عامة (عند النشر).

نحن هنا كأننا أمام نصين نقديين:

الأول: هو نص الناقد بذاته.

والثاني: هو نص الصحيفة، بشمولية أهدافها، كتبه الناقد لها. ربما يتحول هذا النص ذاته إلى فصل من كتاب، إذ ذاك يكتب سمة أخرى ووصفاً آخر، مهما اتسعت رقعة نشره. . . فهو نص يتم اختياره ويتفق من قبل قارئ متوجه، قارئ نوعي، . . في حين يكون (النص المنشور) مفروضاً على قارئ عام وقارئ نوعي معاً، إنه نشر ليس باختيار قناعاته أو التأثير عليه باتجاه الانحياز إلى النص الشعري، وضمن آلية إعلام وهدفية معاً، ورقعته الواسعة (معروف أن عدد قراء الصحيفة يفوق عشرات المرات عدد قراء الكتاب بحكم عدد النسخ المطبوعة من الجريدة، والتي تصل إلى ربع مليون نسخة يومياً بالنسبة لجريدة الثورة، مثلاً. . .)

ولأن الناقد في نصه عن «سعادة عوليس» لم يكتف بالقصائد القصار، (أوراق مقاتل)، وإن كانت قد أخذت جل الاهتمام، لكنه ربطها مع القصيدة الأم التي منحت الديوان عنوانها، فقد أصبحت «أوراق مقاتل»، إذ، - حسب الناقد - في بعض وحداتها أو في مناخها «سعادة» أخرى تضاف إلى «سعادة عوليس»، كونها تحققت عبر تقنية شاعر متمكن حقق ما يميز، في منجز:

- لغة مقتصدة.

- متحقق التجربة في المتحقق الشعري.

- شكل حساسية، وذائقة لغة.

- بنية مؤسسة على قص، السرد مكثفاً جداً. .

- تواشج وتوابع بين زمان ومكان.

- واقعة الواقع، داخل بنية شعر (فعل شعري).

- الأوراق تضر، رغم وضوحها التام، وجهوريتها.

- توثيق ظرفية، لكن عالية الحساسية وليست تقريراً.

- دليل هيمنة على «اللغة»، وهيمنة على «التعبير» وهيمنة على الأدوات، بألية شعر مقتدرة، وليس إنقياداً لها. .

- الحقيقة هي ما يتحقق، وكان ذلك في الشعر (معنى ودلالات).

- بلاغة بساطة، حد أن أصبح البسيط غنياً، وليست بساطة خبرة.

- اليومي، المألوف، أصبح شعرياً. .

- بفروضات موحى، وليس باستسهال قراءة غمطية،

- بامتداد أفقي ورأسي، معاً، وليس بتسطيح.

- بوحدة عضوية بين «الوحدات» الصغرى: الأجزاء

تشكل الظاهرة - بمعنى بنية مؤسسة على بنيات (وحدات)، لكن في علاقة بدل، وليس تراكماً شكلياً.

- إنها: البسيط الغني والبسيط الغني، معاً. .

...و-

تعطي، إذ، «سعادة عوليس» سعادة للنقد، وللصحافة. .

حين تتحول إلى وحدة عضوية من وحدات بنيتها العامة في ذلك العدد. .

هنا خصائص اندمجت ببعضها، أصوات «الشعري» و«الصحفي» و«النقدي» في آلية نشر. .

وتلك مهمة أساس، من مهمات النقد والصحافة، (أو: النقد في الصحافة)، بتوحيدهما، لا بافتراقهما، بتووير النص، لا بإزاحته وتعتيمه، بحضوره في البيت الصحفي، لا بهجرانه. . بوضوحه. لا بغموضه. . أسلوباً ومنهجاً ولغة. . . ثم في إثارته الأسئلة، التي تحيب عليها الصحافة عادة: لماذا، أين، كيف، متى. . لأن النقد في الصحافة، خطاب: يثب مرسل إلى مستقبل، بواسطة حامل، هو الصحيفة، ومادة النقد، نصه، هي المحمول. إنه نظام داخل أنظمة.

وهو يشترك. . في أسبقية الأسبقيات مع اللغة، إعلامياً، ب: الإقناع! . . أو هو يسعى إلى ذلك. . بجاذبيته، بغناه، بصياغته، لأنه أيضاً يحمل صفة من صفات الإعلام، كونه ينطوي على «المعلومة» ويحقق «الاتصال» مع المتلقي. والاعلام، مصطلحاً، كما هو معروف: مزيج من إتصال Communication ومعلومات Information، لأن النقد، يوضح. ينير النص، وينير عقل المتلقي، معاً. . . كما هو دور الصحافة، ودور الإعلام عموماً. . .

فالنقد، في الصحافة، حين يكتب بميزات قوة الاتصال، يصبح - نوعياً - إعلاماً، بحد ذاته. . ويصبح النص المنقود، (مادة الإعلام). . في إطار مادة الصحيفة.

من هنا نرى إلى هذه العلاقة الجدلية، المتأخية معاً، بين النقد والصحافة، وهي ثنائية عمزت البيت النقدي، وأرست أركانه، منذ البدء، قبل أن يتحول النقد عن الصحافة، وينكفي على ذاته في بطون الكتب، أو محاضرات الأكاديميين، في المحراب الجامعي. . .

الصحافة تجعل النقد، أيضاً، مادة جماهيرية، مادة شعبية، كلما استطاعت أن تقربه إلى أوسع قاعدة من القراء، وبالتالي تسهم في إشاعة «اشتراكية الثقافة»، و«اشتراكية النقد». . وهو، معنى، مجازي، هنا. . وليس طبقياً! . .

وهكذا نجد تشابك الحقلين: النقد/الإعلام. . . فيما

تنشره الصحافة من نقود، ومن الصعب فصل هذه الوشيحة عن نفسها. . . إنها اتحاد مصير، قد يتنازل فيه (النقد) عن بعض أردية تعاليه، أو كبرياء أكاديميته حين يبدو واضحاً، متواضعاً، في حرم الجريدة اليومية، التي تدخل كل بيت،

. . لكنه، في كل الأحوال، لا يتنازل عن يقينه، وخصائصه، وعلميته. . .

محمد الجزائري
بغداد

وهذا نموذج مما نشرته الصحافة من رأي ورأي آخر حول «البنوية» - مثلاً - ينطوي على نقد حاد لتطرف الناقلين لها حماسة وفعلاً وممارسة. . . وهو رأي لكاتب تقدمي، بعد أن عرفنا رأي غيره. فقد أقام الناقد د. علي جواد الطاهر مقالته «عن البنوية وما لف لفها. . .».

البنوية وما لف لفها. . . على تعليق كتبه الدكتور محمد الكبسي، متنبهاً به إلى:

رفض هذا الحماس الموهوس من قبل البعض للبنوية، أو للبنويات (التي يدخل) في صيغة الجمع بعده كل ما شاع من مصطلحات احتلت (البنوية) (النقية) منها مكان الشهرة، ثم جاءت التفكيكية. وبين هذه وهذه ومعها: السوسيرية والشكلانية والسيميولوجية. . الخ. إذ - كما يؤكد الطاهر: «ولا بأس بالعلم بها، وبتين فائدة ما هنا أو هناك من أسسها أو شعبها. . والعيب كل العيب قبولها كلاً، والحماسة إليها، والدعاوة لها. . فذلك غير معقول وقد يدفع إلى أنواع من الشكوك، يحسن أن يغني المرء عنها نفسه أو عقله أو غرضه في الحياة».

ويناقش الدكتور الطاهر ما تختص به (البنويات) من مواجهة النص إلى موت المؤلف إلى لغة القراءة. على أن النص معزول تماماً عما حوله، وبعبء تاماً - كذلك - عن صاحبه، . . والقارئ (الناقد) هو المالك المطلق للنص، فهو في حوزته وطوع تصرفه - في نفسه - يرى فيه ما يريد ويحمل عبء ما يريد ويستبعد عنه كل شيء ليحليه متعة منبثقة من ذاته وفرديته، ولا يهم الآخر أو الآخرون.

(هذا أخص ما في الأخص) وعنده يقف د. الطاهر طويلاً، مستائلاً في البدء:

- فهل تراه سليماً؟ وهل تسمح لنفسك ناقدًا - بالركض وراءه وتحمس له وتاعو إليه. . هل أنت في خدمة الحقيقة، وخدمة أحبك الانسان؟ وهل تأمن شكوكاً حولك إذا اتضحت دوافع المجتمع الغربي الرأسمالي إلى ظهور البنويات، وأمكن أن تلمح دوافع العربي الرأسمالي المستفيد منها - قصداً أو عفواً -

(ومن ثم فهو مرتاح إذ تنتقل إلينا، وقد يتعدى ارتياحه إلى وسائل أخرى لا يعدها من كانت إحدى عينيه على مصنعه وما يصدر، والثانية على الشرق العربي وما يستورد بها) ويستطرد الطاهر بأسئلته:

- ألم تسأل نفسك: لم نعزل (النص) عزلاً تاماً عن سياقه الذي هو جزء منه؟ لم تقتل صاحب النص ونعده غير موجود وهو موجود؟ لم نحتاز النص ونفرد به؟ أليس في أي من تلك =

= الأفعال ظلم ومغالطة. وسوء تصرف وتجاهل للحقيقة وجور على العلم؟ لم تقتل المتنبي - مثلاً؟ ونقتل نجيب محفوظ؟ ونقتل الأحياء بيننا والأحياء على رغم الزمن؟ لم؟ وكيف؟ لقد قتل الزمن صاحب الحكايات الشعبية، وأصحاب الأساطير، فنحن نصول ونجول في تبنينا على قاعدة (وإذا ما خلا الجبان بأرض) فلماذا؟. . وكيف تقتل المتنبي ونجيب محفوظ؟ لقد نادى رولان بارت طويلاً بقتل المؤلف ثم عاد رولان بارت ليكتب عن رولان بارت، وعاد صاحب الرواية الجديدة الان روب كريبه ليستغل السيرة الذاتية لآلان روب كريبه، ليس صحيحاً أو ممكناً - في النقد - أن تقتل المبدع أو أن تقتل التاريخ، ولكن المهم أن تتأسك فلا تدع المبدع يقتلك، ولا تدع التاريخ يصرك.

ويتساءل مجدداً:

- (ثم هل (الفردية) هي الأساس في (الانسان) أو (الاجتماعية)؟ وإذا كانت الفردية أساساً فمعنى ذلك أنك ضد أي مبدأ يجمع بين الانسان في أي مفهوم من مفهومات المبادئ، وعليك حشيد - ان كنت شهياً - أن تعلن (فرديتك) صراحة ولا تلوذ افتعلاً بخيمة المبادئ - وإذا تركنا كل شيء، وسلمنا - معك - جداً بكل شيء، فأين أنت من (المذهب)؟ وأين شخصيتك؟ وأين مالك مما لهم؟ أين رأيك في التكوين؟ وأين أصالتك في الرأي؟

ثم سه الطاهر إلى تعليق للدكتور محمد عني الكبسي على كتاب أنفه الدكتور الهادي خليل - بالفرنسية - بعنوان (المعنى والاستمتاع) أقامه على (أندريه جيد) في قراءة (سيمولوجية) ممارسة (التناص لإظهار نص جديد).

معرفاً بالدكتور الكبسي (من تونس - عرف البنويات جيداً، وعرض الأطراف منها في مجلة عربية هي مجلة (العرب والفكر العالمي - العدد الرابع، خريف ١٩٨٨ تتبنى هي وزميلتها (الفكر المعاصر) الاتجاهات البنوية على وجه من وجوه الاستبانة وكأنها الوجه الآخر للوجه القومي الذي تريد أن تعرف به) ثم ينقل الدكتور الطاهر سطوراً مما انتهى إليه الدكتور الكبسي - علماً أن صدر الكبسي يتسع لتعدد المناهج وان وعيه متصل بالاتجاهات النقدية الأوروبية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها لاثراء النص العربي أو الغربي. .

- يقول الدكتور الكبسي:

«ما دام المهم في «البنويات» ليس النص في ذاته سل الكيفية التي يقرأ بها لا يمكن أن تكون هذه القراءة بريشة على حد تعبير التوسير. .

[وذلك يعني أننا] نعرف أنه مهما اجتهد القارئ ليتخلص من النص وينسفه، ومهما حاول قتل كاتبه، فإنه من البلاءة بمكان أن نعتقد بأن النص بحث من سياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي بوجه عام. . ومهما أعلى القارئ من شأن الذات في عملية الفهم والتفكيك فهي دوماً تعيش ارتهاً مؤسساتياً سواء كان دينياً، اجتماعياً أو سياسياً هل نقول إن القراءة السيميولوجية لا تملك وجهة محددة أو نهاية معروفة؟ إلا يؤدي التقسيم أو التفكيك بلغة دريدا إلى خطر الضياع في السؤال حين نعتقد أننا نهدم الانساق الشمولية، هل هي عودة جديدة لحمى اللادرية التي تغيب الفعل المعرفي باسم البحث عن المعرفة؟ ان القراءة السيميولوجية تقدم نفسها إذا توقفت عند الابداع الفروسية (القارئ) أو عند إنتاج نص متعة، ما لم تبحث عن رؤية شمولية للعالم والانسان، أي رؤية تضم الآخر ولا تتناساه، فلماذا تصر على أن الآخر هو الوعي الذي يختزل الذات. .

ان استعمال جهاز من المفاهيم توافر في الغرب، لا يكون

نافعاً إلا متى نبهنا بعضنا لشروط الموضوعية التي ولدته، فلئن كان الاختلاف، والفواصل والغيرية، إفراتات لمجتمعات الاستهلاك، فهي ليست بريئة من الأيديولوجية الرأسالية التي ترفض النظر (للمجتمعي) على أنه (وحدة) فتعطي من قيمة الفرد، ومن قيمة وقوفه أو هروبه من المشاكل المصرية من خلال تضخيم همومه اليومية، فتقطع بذلك علاقاته مع الآخرين ويسقط في مطلب المصلحة الضيقة (. . .) فان كان لذلك بعض المصادقية في المجتمعات الغربية، فإننا نتعامل مع مثل هذه التيارات بحذر، فنحن ما زلنا نعاني عمقاً عقلياً « أ. هـ وعلق د. الطاهر على مقولة د. الكبسي: إننا نتعامل مع هذه التيارات بحذر. . وهذا أقل ما يجب ومنتهى (التساهل) فبالحذر نميز الخبيث من الطيب والغث من السمين ونرتفع عن مستوى المعزى التي تحمل في مؤخرتها إلية الحروف! . . حين يوجد حروف وتوجد له إلية (وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون).
انظر: جريدة الثورة / بغداد / العدد ٦٩١٥ / الخميس ٤ أيار ١٩٨٩ / ص ٧ (ثقافة).

روايات يابانية

* الجميلات النائمات

تأليف: ياسوناري كاواباتا
ترجمة: ماري طوق

* حزن وجمال

تأليف: ياسوناري كاواباتا
ترجمة: الدكتور سهيل إدريس

* علمنا أن نتجاوز جنونا

تأليف: كينزا بورو أوي
ترجمة: كامل يوسف حسن

* امرأة في الرمال

تأليف: كوبو آبي
ترجمة: كامل يوسف حسين

* التاريخ السري لأمير موساشي

تأليف: جونيتشيرو تانيزاكي
ترجمة: كامل يوسف حسين

* مؤلفات يوكيو ميشما

* البحار الذي لفظه البحر

ترجمة: عايدة مطرجي إدريس

* عطش للحب

ترجمة: محمد عيتاني

* ثلج الربيع

ترجمة: كامل يوسف حسين

المرأة التي كسرت ظهر العقاد!

سليمان سالم كشلاف

- ١ -

إذا كانت الكتابة الإبداعية هي في الأساس حاجة للقول والتعبير، مخططاً لها مسبقاً أو مندججة بين التخطيط وبين التدافع، كقطرة الماء التي تندلق من على حافة كأس مملوءة لتجسر خلفها زحماً من القطرات، لاحقة بالقطرة المسببة لهذه الحركة - فإننا ندرك أن هذا القول والتعبير هو شحنة انفعالية تأتي على شكل فيض من الكلمات، وسط عالم متغير حيناً، متقلب حيناً آخر، ساكن في كثير من الأحيان.

ومن هذا الفيض، الذي يحمل أولاً خصائص الكاتب، فكراً وأسلوباً، طريقة تعبير، وثانياً صورة متفقة أو مختلفة مع سير حركة المجتمع أو سكونه، حتى لو كانت تعبيراً عن حالة خاصة جداً، فهي إنما تقوم في ذلك مقام المرأة التي تعكس ما يحدث في الخارج على ما يحدث في الداخل، للحظة ربما، أو على امتداد أزمان، في بقعة محددة من الأرض أو على امتداد الكون، تعكسها كمرآة مستوية مرة، مقعرة مرة ومحدبة مرة أخرى، وربما تعكسها من خلال شكل منشوري أو مكعب أو غيره من الأشكال التي تجعل المسار ينحرف وتعطي للعمل الإبداعي مساراً يختلف عن المسار الذي نبع منه أول مرة.

وتكون صعوبة كشف واكتشاف النص الإبداعي وتفسيره وتحليله من خلال مساره منذ المنبع حتى المصب من خلال ذات الكاتب وحركته في الحياة والمجتمع سلباً أو إيجاباً. لذلك كان لتعدد منه ارس النقدية في الأدب أفق مفتوح،

يزداد تفتحاً كل يوم بإضافات لأشكال جديدة من الرؤى تلقي مزيداً من الاضاءات على النص الإبداعي لتزيده وضوحاً وتكشف عنه كل أستاره أو بعضها.

فالنص الذي قد يتكشف من خلال انطباع ينعكس بين ذات المبدع وذات الناقد بحثاً عن جماليات العمل الأدبي، قد يضيء أكثر من خلال تفسيره كرؤية تعكس واقعاً اجتماعياً، وما قد يصعب تفسيره عن طريق الترتاب البنيوي يتداعى ويفتح كل غموض فيه، كزهرة تفتح ميسمها للنور والهواء، إذا ما أخضعناه لمنهج النقد النفسي.

والكثير من الأعمال الإبداعية تفتح لنا أبوابها إذا ما لجأنا إلى قراءتها وتحليلها عن طريق التحليل النفسي ومنهج النقد النفسي في الوقت الذي قد تصعب فيه ويصعب فهم شخصياتها ودوافع كل منها إذا ما لجأنا إلى نقدها عن طريق أحد المناهج الأدبية الأخرى في النقد، كالنقد الاجتماعي أو الانطباعي أو البنيوي.

- ٢ -

إذا كان النقد ومؤرخو الأدب في الوطن العربي قد اتفقوا على أن بداية كتابة الرواية لصنف من صنوف الإبداع كانت في العام ١٩١٤ م بصدر أول طبعة من رواية «زينب» للأديب الدكتور «محمد حسين هيكل»^(١)، فمما لا شك فيه

(١) للناقد «طرس الحلاق» رأى مخالف في دراسته «نشأة الرواية العربية بين النقد والأيدولوجية» حول تثبيت «زينب» كأول =

أن أول رواية نفسية تحليلية تكتب في الأدب العربي هي رواية «سارة» لعملاق الفكر العربي الأستاذ «عباس محمود العقاد».

وتبدو رواية «سارة» خطأً منحرفاً وشاذاً في سياق كتابات الأستاذ «عباس محمود العقاد». لقد كانت تجربة لم تتكرر، لتصبح هي العمل الروائي الوحيد، الاستثناء من القاعدة الثابتة في تفكير الأستاذ «العقاد» حول القصة والرواية، وصلاحيتهما للقول والتعبير.

فأرى الأستاذ «عباس محمود العقاد» واضح في أن الشعر أفضل من القصة، يقول: «ما أكثر الأداة وأقل المحصول في القصص والروايات، إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيه بيت كهذا: وتلفتت عيني فمذ بعُدت عنها الطلول تلفت القلب لأن الأداة هنا موجزة سريعة، والمحصول مسهب باقٍ، ولكنك لا تصل في القصة إلى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة من التمهد والتشعب»^(٣).

يكتب الأستاذ «عباس محمود العقاد» هذا الرأي رغم أنه قرأ الروائع الانسانية في الأدب الروائي العالمي، قرأ «ليو تولستوي» و«لوينجي بيرانديللو» و«مارسيل بروست» و«تشارلز ديكنز» و«توماس هاردي» و«وليم فولكنر» و«جون شتاينبك» وغيرهم من أعلام الفن القصصي في الشرق والغرب، كما كتب عنهم الكثير. وقد قام باختيار وترجمة مجموعة من القصص القصيرة نشرها تحت عنوان «ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي».

ورغم أن الأستاذ «عباس محمود العقاد» كتب ما كتب من رأي في الفن القصصي، وحاول أن يطبق مفهومه ذاك عن الشعر والقصة في مقطوعات شعرية يحاول أن يجسد فيها رؤيته ورأيه اللذين برزا بعد ذلك في رواية «سارة» إلا أنه لم يستطع الاحاطة بكل تفاصيل التجربة / الحكاية، ولا يعدو قوله الشعري عن موقف واحد يتكرر بأكثر من وجه، كأنه ينظر إليه من زوايا مختلفة.

يقول الأستاذ «العقاد»:

«مائدة كم بتأ اشتاقها

ألقىت في صفحتها بالذباب

أرحتني منها فقد عفتها

فليس فيها مورد مستطاب

فيا زماناً جاء لي مفعماً

= رواية عربية. مجموعة كتاب / الرواية العربية واقع وآفاق.

منشورات دار ابن رشد بيروت. ط ١٩٨١/١ م.

(٢) عباس محمود العقاد / في بيتي.

بالفرن، أو أسعدني بالعذاب
إن تطلب الشكر على راحتي
ما أجدر اللوم بذاك المصاب!^(٤)
ويقول:

«تريدن أن أرضى بك اليوم للهوى
وأرتأد فيك الهوى بعد التعب؟
والقائك جسماً مستباحاً، وطالما
لقيتك جَمَّ الخوف جَمَّ التردد
رويدك إني لا أراك مليئة
بلذة جثمان ولا طيب مشهد
جمالك سَمَّ في الضلوع وعتيرة
ترد مهاد الصفو غير مُهد
إذا لم يكن بد من ألحان والطل
ففي غير بيت كان بالأمس معيدي!»^(٥)
ويقول أيضاً:

«خل الملام فليس يثنىها
حب الخداع طبيعة فيها
هو سترها وطلاء زينتها
ورياضة للنفس تحيها
وسلاحها فيما تكيد به
من يصطفها أو يعادها
وهو انتقام الضعف يُنقذها
من طول ذل بات يُشقيها
أنت الملم إذا أردت لها
ما لم يُردَّ قضاء بارها
خنها! ولا تُخلص لها أبداً
تخلص إلى أعلى غواليها»^(٦)
ويقول مرة أخرى، ملحاً على الفكرة نفسها:

«هَوْنَتِ خطبك جداً
وخلتُ لن يونا
حمداً لكيدك حمداً
حمداً يفيض العيونا
بدلت بالنار برداً
وبالهيام سكوناً
إني أمنت الفتونا

(٣) عباس محمود العقاد / ديوان «قصائد ومقطوعات» منشورات دار العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

(٤) عباس محمود العقاد / ديوان أشجان الليل. منشورات دار العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

(٥) عباس محمود العقاد / ديوان أعاصير مغرب. منشورات دار العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

وَأَنْتِ مَاذَا أَنْتِ؟

قَدْ هَنْتِ وَاللهِ هَنْتِ!

خُذِي عَشِيقِينَ مِثْلِي لَا بَلْ خُذِي النَّاسَ طَرًّا
يَلْقَاكِ هَذَا بَلِيلٍ وَذَاكَ يَلْقَاكِ ظَهْرًا
إِنْ تَخْدَعِي رَبَّ نَبِلٍ يَخْدَعُكَ نَذْلَانُ مَكْرًا

وَتَشْرِبِي الْجَامَ مُسْرًا

حَتَّى يُقَالَ جُنِنْتَ

قَدْ هَنْتِ وَاللهِ هَنْتِ^(٦)

يصف الأستاذ «عباس محمود العقاد» في أحد كتبه لوحة معلقة في غرفة نومه رسمها الفنان «صلاح طاهر» تمثل فطيرة حلوة، يشتهيها من يراها، تكدس على الفطيرة صرصور أو ذباب، إلى جانب الفطيرة وعاء حوى عسلًا، وعلى العسل ذباب أيضاً، ويعلق عليها بأن فيها كل تاريخ الفن، وكل تاريخ الأديان.

ويسرد أحد تلامذة الأستاذ «عباس محمود العقاد» قصة

هذه اللوحة فيقول:

«جاء الأستاذ بصديقه «صلاح طاهر» وحكى له: أن فتاة كانت تتردد على بيته... وأنه ساعدها مادياً وأديباً... وأن هذه الفتاة قد اختارت الأضواء... أضواء السينما... والتف حولها الناس... وكان لا بد أن يكون لها صديق يصورها، وصديق يخرج لها... وصديق ينتج لها، وصديق يكتب عنها... ولم يعد الأستاذ هو الرجل الوحيد في حياتها... وقد حاولت هذه الفتاة أن تستعيد مكانتها في حياته... فرفض... وعندما كان يغلق الباب الأمامي في وجهها كانت تدق الباب الخلفي وتبكي. وأنها حاولت أن تستعطفه فكتبت له خطاباً تعتذر عن الذي حدث.

أما الذي حدث فلا يمكن الاعتذار عنه، لأنها أصبحت مشهورة. وللشهرة ثمن، والتمن تدفعه من جسمها ومن نفسها ومن مالها... وفي زحام الناس حولها اختفى الأستاذ، وهذا طبيعي، ولكن الأستاذ قرر أن يعاقبها وأن يقضي عليها، فطلب إلى صلاح طاهر أن يعد لها في هذه اللوحة. فجعلها «شيئاً» وجعل هذا الشيء يقف عليه الذباب، أو يعف عنه... ووضع هذه اللوحة أمام سريره، لتكون نظرتة إليها كل يوم نوعاً من البصق عليها.

ثم جعل من هذه اللوحة معنى دائماً لا ينساه: هذه هي المرأة... وكل امرأة^(٧).

وبغض النظر عما إذا كانت المقطوعات الشعرية السابقة

(٦) عباس محمود العقاد / ديوان أعاصير مغرب.

(٧) أنيس منصور / في صالون العقاد كانت لنا أيام. منشورات دار الشروق، بيروت / القاهرة، ط ١/١٩٨٣ م.

تخص امرأة معينة أو أنها تخص أكثر من امرأة واحدة، وأن الأستاذ «العقاد» تعرض إلى أكثر من تجربة مُرّة في حياته العاطفية، فإن النتيجة واحدة، وهي الحكم الشمولي على كل النساء بأنهن صاحبات مسلك واحد، لا تتغير طبيعته برغم تعدد الوجوه والشخصيات.

لقد تعذب الأستاذ «العقاد» بتجاربه العاطفية، وما استطاع بالشعر أن يعطي إلا مشهداً واحداً من الرواية المحزنة لتلك المرأة التي استطاعت أن تقتل كل النساء. عندما قتلت حبها في قلبه ويبدو أنه قد لجأ إلى كتابة الرواية عندما وجد أن الشعر يكتف لحظة واحدة فقط، ويصور مشهداً واحداً، فكأنه كان يجلد نفسه بتلك الأبيات كلما حاول الحب العميق في قلبه أن ينفذ بناه من تحت الرماد، لكنه كان بحاجة إلى أداة أخرى، تستطيع أن تعطي التفاصيل وتكشف الزوايا التي حجبها الظلال.

- ٣ -

يقول الأستاذ «عباس محمود العقاد» مؤكداً رأيه في القصة، بعد أن فضل الشعر عليها في رأي سابق له:

«إنني لم أكتب ما كتبه عن القصة لأبطلها وأحرم الكتابة فيها أو لأنني أنها عمل قيم يحسب للأديب إذا أجاد فيه... ولكنني كتبه لأقول أولاً إنني أستزيد من دواوين الشعر ولا أستزيد من القصص في الكتب التي أقتنيها، وأقول ثانياً إن القصة ليست بالعمل الوحيد الذي يحسب للأديب وإنما ليست بأفضل الثمرات التي تثمرها القريحة الفنية...»^(٨).

لا يخرج الأمر في تصوري عن أهم صفة من صفات الأستاذ «عباس محمود العقاد» النفسية والخلقية، وهي صفة التحدي النابعة من الثقة بالنفس.

فالرواية، نوع من أدب الاعترافات الذي قل من جرؤ على الكتابة فيها من الأدباء والكتاب العرب، ولم يكن له أن يبرز لدى الأستاذ «عباس محمود العقاد»، إلا في هذا الشكل الفني النثري، خاصة مع إنسان يملأه الكبرياء وتملاه الثقة بالنفس مثله، ليوضح بعد ذلك الكثير من حقيقة مواقفه مع المرأة وضدها، ويرفع راية التحدي في وجه الآخرين، كتاباً وأدباء، أن يفعلوا مثله، فيعترف كل منهم بأحداث حياته العاطفية، مباشرة، أو بمثل الصيغة التي اختارها هو، النثر الفني في شكل رواية.

ولأن الرواية كصنف من الصنوف الأدبية قد تأسس على يد الأديب «محمد حسين هيكل» حين أصدر رواية «زينب»،

(٨) عباس محمود العقاد / مجلة الرسالة. سبتمبر ١٩٤٥ م. نقلًا عن سامح كريم / ماذا يبقى من العقاد.

مراحلها، ليخرج منها أكثر قوة وأكبر إرادة وأعظم قدرة على الصراع.

فرواية «سارة» تمثل مرحلة من حياة الأستاذ «عباس محمود العقاد»، ونحن نجد تلك الملامح الواضحة بين شخصية «الراوي» وشخصية «همام» في الرواية والكثير من الأحداث والأمور في حياة الأستاذ «العقاد» الشخصية، وبالتالي فهي تكمل جانباً لبعض الصورة التي رسمها الأستاذ «العقاد» لنفسه في بعض كتبه التي أعطى فيها لمحات من حياته، ككتاب «حياة قلم» وكتاب «أنا» اللذين أغفل فيها الحديث تماماً عن الجانب الوجداني من حياته، عدا فصل قصير ضمه كتاب «أنا» عن فلسفته في الحب، تحدث فيه عن نظريته إلى الحب بصفة عامة ولم يورد فيه أي تفصيلات عن تجاربه التي عاشها. فلم يجد خلال كتبه في حديثه عن نفسه إلا الكاتب «السياسي» الذي صنع حياته زججه لنفسه، إننا لا نجد إلا الشخصية العنيدة الصلبة المتحدية لكافة الأزمان والظروف.

كما أن الرواية صورة لمعركة خاضها الأستاذ «العقاد» تختلف عن جميع معاركه السياسية والأدبية والفكرية، إنه معركة مع الآخر، متمثلة في «سارة»، المرأة التي تجسد جزءاً من عطش حياته وارتوائها في غضبه ورضاه، في سعادته وحزنه، في حبه وكراهيته، في شكه ويقينه، في كفه وإيمانه، فالرواية إذن هي التي تكمل جزءاً من الترجمة لحياته في جانبها الوجداني.

والرواية أيضاً صورة لمعركة خاضها الأستاذ «العقاد» مع نفسه، ولئن كانت معارك الأستاذ «العقاد» الأدبية والفكرية والسياسية ذات خط ثابت واضح، سواء خرج منها منتصراً أو مهزوماً، فإننا نلمس في رواية «سارة» الأزمة الداخلية التي عاشها خلال تجربته العاطفية مع «سارة». نلمح ذلك القلق الذي كان يتفجر داخله، نلمس الحيرة والشك اللذين عاشهما ولم يستطع أن يتخذ موقفاً فيها إلا بعد جهد كبير، وبعد كثير من الزمن الذي استغرقته فيه رحلته بين الشك واليقين في تجربته العاطفية التي ملكته، فأحس أنها قد صادرت حريته وسلبت قراره وتركته ضائعاً بين العقل والقلب.

والرواية بتركيبها في بناء الشخصيات تعطي مفتاحاً لفهم شخصية الأستاذ «عباس محمود العقاد». فمقدار ما يسلط الكاتب الأنوار على «سارة» في الرواية، من صفات جسدية وسلوكية ونفسية، ومن تعريف بحياتها وثقافتها وطبيعتها تفكيرها، لفهمها وفهم دوافع ما فعلته، يعطي إضاءات عنه هو عموماً في «الراوي» مرة وفي «همام» مرة أخرى، ليوضح فعله وتفاعله مع هذه التجربة، منذ بدايتها حتى أصبحت

فقد رسم الأستاذ «العقاد» لروايته أن تكون أول رواية نفسية تكتب في الأدب العربي، وبذلك يكون الأول في كتابة الرواية النفسية، بل إن عنوان الرواية في حد ذاته يعطي مؤشراً واضحاً عن كنه هذا التفكير، فهو يبين ويتحدى، لتكون «سارة» علامة مهمة على طريق الرواية العربية، كما أن «زينب» بداية لها.

وقد كتب الأستاذ «العقاد» قبل سارة كثيراً عن شخصيات كانت تمثل عبقریات وتميزاً بين البشر، من الأنبياء والرسل والخلفاء، إلى القادة والمفكرين والزعماء والكتاب، فكان يكتب عن شخصيات وجدت فعلاً على مدى التاريخ الانساني، وكان دوره في الكتابة عنها - التاريخ لها - فهما يتعلق بأن لكل إنسان مفاتيح لشخصيته، فإذا ما عرفنا مفاتيح كل واحد منها، أمكننا أن نفسره ونحلل أفعاله وسلوكه على مدى حياته. لكنه هنا في رواية «سارة» يكتسب صفة الخلق، فيجسد شخصياته من هيكل عظمي يكسوه لحماً ودماً، يخلق لها ذاكرة وأعصاباً وأحاسيس، يصفها لنا وصفاً حسياً مباشراً، يعطينا معلومات عن حياتها وثقافتها ونشاطاتها، يعرضها علينا في مختلف وجوهها، من الفرح إلى الحزن إلى الألم إلى الغيرة إلى الحب العميق، إلى المدى الذي لا يحده أفق، ثم يدعوننا أن نتوصل إلى معرفة مفاتيحها وتبرير سلوكها وتصرفاتها.

والرواية بهذا المفهوم دراسة تحليلية لشخصية مثلت في حياة الأستاذ «العقاد» معنى لفترة من الزمن، فالملحوظ أن الأستاذ «العقاد» عند تناوله للشخصيات التي ترجم لها وكتب عنها قد اختار مجموعة من الشخصيات التي تعني له وللآخرين كثيراً من الأشياء وتمثل نوعاً من البطولة والعبقرية، وخلاف العبقرية نجد كتبه عن «سعد زغلول» و«عبد الرحمن الكواكبي» و«المهاتما غاندي» و«جورج برناردشو» و«ابن سينا» و«ابن رشد» و«ابن الرومي» و«بنيسامين فرانكلين» و«أدولف هتلر». فهي شخصيات بارزة على مدى التاريخ الانساني، كان لها دورها وتأثيرها على الحياة الانسانية في مراحل تطورها، كما أن لها تأثيرها السليبي مثل «هتلر»، أو الايجابي مثل «سعد زغلول» أو «غاندي» على نفس الأستاذ «العقاد».

وهي رواية عن امرأة، وللاستاذ «العقاد» رأي واضح في المرأة أثبتته في كتبه الثلاثة عن المرأة: «هذه الشجرة» و«المرأة في القرآن» و«المرأة ذلك اللغز». فهي في نظره «شر لا بد منه». وصفة «عدو المرأة» لم تطلق على الأستاذ «العقاد» إلا لوضوح مواقفه منها، وهي مواقف عدوانية في أغلبها، فكأنه يتحدى نفسه ويتحدى الآخرين، ليكشف عن ضعفه وقلقه ولوعته وألمه، خلال علاقته الوجدانية بـ «سارة» على امتداد

من خلال كل ما كتب وقيل عن الأستاذ «عباس محمود العقاد» وعن رواية «سارة» نستطيع أن نؤكد أن «همام» في الرواية هو «العقاد» نفسه، ولعل ذلك ما دفع الأستاذ «العقاد» إلى طرح رأيه في الموضوع «القصة بين شخص المؤلف وشخص أبطاله»، فيطرح سؤالاً يقول: «من مسائل النقد المتجددة مسألة العلاقة بين شخص المؤلف القصصي والشخص التي يخلقها في قصصه: هل من شروط التأليف الحسن أن يودع المؤلف أولئك الشخص أفكاره ويخلع عليها صورته، ويمزج بها حوادث حياته؟»^(٩). يزيد في توضيح رأيه أكثر عن العلاقة الواجبة بين شخصية المؤلف وشخصيات قصته في كل قصة غير مكتوبة للدعاية المقصودة، ودون أن يكون تفاهم بين الكاتب والقراء والنقاد على ذلك.

وبعد أن يناقش أمثلة على الترابط بين حياة الكاتب وحياة الشخصيات الروائية في بعض روايات «تشارلز ديكنز» و«ليو تولستوي» و«جورج اورويل» يخلص إلى أن «لا بد أن نستثني في الختام حالة واحدة كالحالة التي استثنانا في بداية المقال.. فلا يدخل في السؤال عن العلاقة بين شخص المؤلف وشخص رواياته كل عمل قصصي يوضع للدعاية على تفاهم بين المؤلفين والقراء، ولا يدخل في السؤال كذلك كل رواية يعتمد المؤلف على تفاهم بينه وبين القراء أيضاً أن يجعلها ترجمة لحياته أو وصفاً لبعض مراحلها في قالب القصة. فهذه ترجمة قصصية يسمح فيها بما يسمح به في الترجمة ولو كانت كل كلمة فيها منقولة على لسان المؤلف وعلى لسان البطل في آن»^(١٠).

يقول الأديب «طاهر الطناحي» عن تجارب الأستاذ «عباس محمود العقاد» العاطفية:

«... اعترف لنا في حديث معه بحب هاتين الفتيات وحدهما، فقال: «لقد أحببت في حياتي امرأتين: «سارة» و«مي»... كانت الأولى مثلاً للأنوثة الدافقة، ناعمة رقيقة لا يشغل رأسها إلا الاهتمام بجمالها وأنوثتها، ولكنها كانت مثقفة أيضاً.

والثانية - وهي مي - كانت مثقفة قوية الحجة تناقش وتهتم بتحرير المرأة وإعطائها حقوقها السياسية. كما كان فيها بعض صفات الرجال من حيث أنها جليسة علم وفن وأدب، وزميلة

(٩) عباس محمود العقاد / خواطر في الفن والقصة. منشورات دار

الكتاب العربي. بيروت. ط ١٩٧٣ م.

(١٠) عباس محمود العقاد / خواطر في الفن والقصة.

هاجسه الوحيد، وصولاً إلى قراره بإنائها رغم العذاب الذي عاشه والذي استمر معه بقية حياته.

فهذه التجربة العاطفية، المعلقة، المبهجة، المدمرة، تمثل جرحاً عميقاً في حياة الأستاذ «العقاد»، صياغته لها في عمل إبداعي محاولة لمعالجته، بأن يصب فيه كل ما كان يعمل في خاطره ووجدانه وعقله، وهذه الصيغة الكاملة والواضحة والشمولية لم تكن سوى الرواية، بعد أن جرب التعبير عن جرحه في قالب شعري أدرك معه أنه لا يعطيه حقه ولا يعرضه العرض الكامل.

نقرأ هذه القطعة الشعرية للأستاذ «العقاد»:

«تريدين أن أرضى بك اليوم للهوى
وأرتاد فيك اللهو بعد التعبدي؟
وألقيك جسماً مستباحاً وطالما
لقيتُك جَمَّ الخوف، جَمَّ التردُّدِ
رويدك إني لا أراك مليئةً
بلذة جنان ولا طيب مشهد
جمالك سَمٌّ في الضلوع وعشرة
تردُّ مهاد الصفو غير مُمهَّدِ
إذا لم يكن بُدٌّ من الحانِ والطلَى
ففي غير بيت، كان بالأمس معبدي!»

إنها صورة شعرية وحالة شعرية عظيمة ومكثفة، لكنها بالرغم من كل ذلك لا تمثل إلا موقفاً، لقد عجز الشعر عند الأستاذ «عباس محمود العقاد» عن إعطاء التجربة حقها وحضورها، وهو بهذه الأبيات قد لخص وكثف قراراً، لكنه كالحكم بدون عرض الحالة نفسها ومناقشتها، إنه يقدم لنا الموقف الأخير من الرواية بعد كل انصولات والحوارات للوصول إلى هذه النتيجة أو رفضها، والأستاذ «العقاد» كأنه يذكّر نفسه بهذه الأبيات حتى لا يضعف ولا يلين، كمن يحك جرحه، تبقى ناره تحت الرماد، حتى إذا ما حاولت الذكري الانبعاث من جديد لتخرج بلهب الجمر من تحت الرماد، فرض عليها مزيداً من الرماد وهو يعيد ويكرّر:

«خذي عشيقين مثلي
لا بل خذي الناس طراً
يلقيك هذا بليل
وذاك يلقيك ظهراً
قد هُنت، والله هُنت»

ولهذا السبب كتب الأستاذ «عباس محمود العقاد» رواية

«سارة».

في حياة الفكر، أي أن اهتمامها كان موزعاً بين العلم والأنوثة! (١١).

يظل التساؤل مستمراً حول الفترة الزمنية التي مرت بها «سارة» في حياة الأستاذ «عباس محمود العقاد»، ويظل السؤال حول الراوي الذي يشارك شخصيات الرواية المعرفة في كثير من الأمور بما يتجاوز الاستخدام الفني للرواية في العمل القصصي، وكأنه يضيف ويفسر ويستنبط الأحكام والمواقف من خلال معرفة واقعية لا من خلال معرفة روائية كإحدى شخصيات الرواية.

فما هي الصورة التي يمكن لنا أن نكونها عن «همام» أو عن الصورة الروائية للأستاذ «عباس محمود العقاد» كما جاءت في الرواية؟

«قال همام: لا تؤاخذيني إن ذكرت الزواج مرة أو مرتين، فإنني لم أتزوج قط ولا خبرة لي بهذا الجانب من مرمجات الدنيا...» (١٢).

«فمن تلك الأسباب الواضحة أنه كان يحس إحساساً شديداً أن توديع هذه العاطفة قد يرادف في معناه توديع الحياة.

لأنه تعلق بها في العقد الرابع من عمره...» (١٣).

«كان همام يحب امرأة أخرى حين التقى بسارة في بيت ماريانا...» (١٤).

«لم يكن شاباً في مقتبل أيامه، لأنه جاوز الثلاثين وأوشك أن يصعد إلى الأربعين» (١٥).

«همام» في الرواية رجل أعزب، يسكن وحيداً مع خادمه في شقة، له من العمر بالضبط ثمان وثلاثون عاماً، كان يعيش قصة حب مع «هند» عند التقائه بـ «سارة» وبالتالي فإن علاقته بـ «هند» أخذت الخط التنازلي في الوقت الذي أخذت علاقته بـ «سارة» في الخط التصاعدي، استمرت علاقته بـ «سارة» عدة سنوات «ربما مضت سنة أو ستان على مشاهدة الرواية وهي تذكر كل كلمة قالها في التعليق عليها أو في انتقادها» (١٦). ومنذ نشأ الخلاف بينهما، الخلاف الذي خلق قطيعة طويلة انقضت خمسة أشهر «مضت خمسة أشهر قبل أن يجرؤ على عبور ذلك الشارع مشياً على قدميه» (١٧).

(١١) عباس محمد العقاد / أنا. منشورات دار الهلال. القاهرة.

(١٢) عباس محمود العقاد / سارة. منشورات المكتبة العصرية. بيروت.

(١٣) عباس محمود العقاد / سارة.

(١٤) عباس محمود العقاد / سارة.

(١٥) عباس محمود العقاد / سارة.

(١٦) عباس محمود العقاد / سارة.

(١٧) عباس محمود العقاد / سارة.

قبل أن تكون القطيعة استمرت رقابة «همام» لـ «سارة» عن طريق صديقه «أمين» أياماً وأسابيع حتى وقفت بدون الوصول إلى يقين حول خيانة «سارة». ثم لتتابع بعد ذلك بأسابيع حيث يتأكد الشك يقيناً، ويخرج «همام» من هذه التجربة كسير النفس والقلب.

إذا استخدمنا هذه المعلومات الحقيقية وجدنا أن أحداث الرواية تقع في الفترة بين ١٩٢٤ م بداية لها و١٩٢٨ م نهاية لها وذلك من واقع أن الأستاذ «عباس العقاد» من مواليد «أسوان» من ١٨٨٩ م، وأن عمره خلال وقوع آخر أحداث رواية «سارة» أي ما بعد القطيعة كان «٣٨» ثمانية وثلاثين عاماً، ومن ذلك نخلص إلى مجموعة من الحقائق... .

لقد احتاج الأستاذ «عباس محمود العقاد» إلى عشر سنوات حتى يترجم لنفسه جزءاً من حياته فيكتب رواية «سارة» بعد أن نشرها في مجلة «الدنيا» الأسبوعية كسلسلة من المقالات تحت عنوان «مواقف في الحب» (١٨). لتصدر طبعتها الأولى خلال سنة ١٩٣٨ م (١٩).

فإذا ما تابعنا الحياة السياسية والفكرية للأستاذ «عباس العقاد» خلال تلك الفترة الزمنية أمكننا أن نلاحظ أمرين:

الأول: أن صدور «ديوان العقاد» في مجلد واحد يضم دواوينه الثلاثة الأولى «يقظة الصباح» و«وهج الظهيرة» و«أشباح الأصيل» المعاد طبعها مع الطبعة الأولى لديوان «أشجان الليل» كان سنة ١٩٢٨ م، ويكاد ديوان «أشجان الليل» يكون الديوان الوحيد من بين دواوينه العشرة الذي لم يكتب له الأستاذ «العقاد» مقدمة هو أو أحد الكتاب الآخرين، كما أنه يكاد يكون الديوان الوحيد الذي يُعري فيه الأستاذ «العقاد» نفسه بمنتهى الصراحة ليكشف فيه الإنسان العاشق الذائب المشكاك القلق، بكل ما في تفاصيل حياته مع «سارة» كما جاءت في الرواية، وفيه يعلن صراحة نهاية هذا الحب بعد كل ما مرَّ عليه من عذاب وشكوك وقلق وألم، فيقول:

«تريدين أن أرضى بك اليوم للهوى

وأرتاد فيك اللهو بعد التعب

وألقالك جسماً مستباحاً وطالما

لقيتك جِماً الخوف جِماً التردد

رويدك إني لا أراك مليئة

بللذة جثمان ولا طيب مشهد

(١٨) عباس محمود العقاد / أنا. مقدمة الكتاب لطاهر الطناحي.

(١٩) عبد المحسن طه بدر / تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨ م). منشورات دار المعارف القاهرة.

جمالِكِ سم في الضلوع وعشرة
ترد مهاداً لصفو غير مهاد
إذا لم يكن بد من الحان والطل
ففي غير بيت كان بالأمس معبدي
فالشعر، انفعال لحظة، وقد عاش الأستاذ «العقاد» تلك
اللحظة عشرات المرات خلال فترة القطيعة بينه وبين «سارة»
وعبر عنها شعراً في مختلف حالاته، في لحظات الفرح
ولحظات الأرق، وقد كان الأرجح أن يكون هذا الديوان
تحت عنوان «ديوان سارة». لأن جميع ما فيه، حتى القصائد
الوطنية، فيها ظلال وتأثيرات لمرحلة القلق التي كان يعيشها
الأستاذ «العقاد» في علاقته بـ «سارة» خلال تلك الفترة، كما
أنه تألق فيها شعرياً بما لا يماثله في دواوينه الأخرى من رقة
المعاني وقوتها، وكثافة الصور الشعرية وغناها.

الثاني: أن إندفاع الأستاذ «عباس محمود العقاد» الحاد
الذي قارع فيه الملك «فؤاد» وهدد فيه بكسر أكبر الرؤوس
التي يخطر لها أن تحرق دستور البلاد^(٢٠)، هذا الموقف الذي
ربما يكون متطرفاً في حدته، كان كأنه سعي من الأستاذ
«العقاد» للاندفاع إلى هذه المعركة مع الملك «فؤاد» ليس فقط
لأسباب وطنية، ولكن لأنه أيضاً كان في حاجة إلى معركة
كبيرة، تشغله وتشغل عقله عن التفكير في «سارة» بعد نهاية
علاقته بها إثر تأكده من خيانتها. ومن ناحية أخرى فهو قد
أراد أن يثبت لـ «سارة» عظم خسارتها فيه، فها هو، «عباس
محمود العقاد» الذي يتحدث «مصر» كلها بمهاجمته للملك
«فؤاد» ولا يستطيع الملك أن يفعل له شيئاً، هذا الرجل
الذي يصنع نفسه نداً للملك، ويتنصر عليه، هذا هو
الرجل الذي خسرت «سارة»... كأن الأستاذ «العقاد» كان
يناجي نفسه تلك اللحظات التي أخذ صوته فيها يدوي تحت
قبة «مجلس النواب» ليثير أزمة من أخطر الأزمات السياسية
في «مصر» ويسجل عليه هذا الموقف فيساق إلى السجن
تحت تهمة «العيب في الذات الملكية».

«عباس العقاد» العاشق هو الذي كان يتحدى في ذلك
الوقت، يتحدى نفسه أن يخرج من معركة سياسية متصراً
بعد هزيمة في معركة عاطفية. ويتحدى «سارة» التي ربما راودها
تصوّر في أنه هزم وأنه مهتز النفس مضطرب القرار، بمعركة
يخوضها ضد الملك «فؤاد» ويتنصر فيها.

يقول الأستاذ «العقاد» في رواية «سارة»:

«ولم لا يكون مستطاعاً أن يسلو الرجل امرأة بامرأة مثلهما
أو أفضل منها؟»^(٢١).

(٢٠) عباس محمود العقاد / أنا.

(٢١) عباس محمود العقاد / سارة

ذلك أمر محتمل، بل ربما كان الأمر الشائع بمثل قول
الشاعر: ودأوني بالتي كانت هي الداء». فلماذا لا يصح هذا
مع الأستاذ «العقاد»؟... أي أن يسلو امرأة بامرأة أخرى؟
ذلك يكون لو لم تكن تحكم سلوكه «صفات الفارس»،
ولم تحكم شخصيته «أخلاق الفرسان».

فمفتاح شخصية الأستاذ «عباس محمود العقاد» هو
«أخلاق الفروسية».

ففي خصاله التي تظهر لنا، سواء من خلال رواية «سارة»
ممثلاً في شخصين «الراوي» و«همام» اللذين يعطيان الصورة
الكاملة له، أو من خلال ما كتبه عن نفسه في كتابيه «أنا»
و«حياة قلم»، نجد خصالاً وسجايا تنبع منها تصرفات
وسلوك الأستاذ «العقاد»، فالبطولة والتحدي والكبرياء
والكرامة والثقة بالنفس، كلها من صفات «الفارس» الذي^(٢٢)
يمكن لنا أن نطلق عليه في تصوّره... «الإنسان الكامل».

«الإنسان الكامل» الذي يكون أستاذاً وأخاً وحبیباً وعشيقاً
وصديقاً وأباً، أي أنه الإنسان الذي يستطيع أن يوجد بينك
وبينه خيطاً مشتركاً.

ولم يتوفر للأستاذ «العقاد» هذا التعدد من الوجوه في
علاقاته بالآخرين بمقدار ما تمثل في تعامله مع «سارة».

«سارة» هي التي أيقظت فيه «الإنسان الكامل»... حتى
لتجعله يحس أنه خالق. لتصبح هي الأخرى في تعاملها معه
«إنساناً كاملاً» في نظره.

لذلك كانت طبيعة تعامله معها تختلف تماماً عن طبيعة
تعامله مع الآخرين. يقول الأستاذ «العقاد» متحدثاً عن
نفسه: «... فعباس العقاد هو في رأي بعض الناس مع
اختلاف التعبير وحسن النية، رجل مفرط الكبرياء...
ورجل مفرط القسوة والجفاء...»

ورجل يعيش بين الكتب ولا يباشر الحياة كما يباشرها
سائر الناس.

ورجل يملكه سلطان المنطق والتفكير ولا سلطان للقلب
ولا للعاطفة عليه.

ورجل يصبح ويمسي في الجدد الصارم فلا تفتّر شفتاه
بضحكة واحدة إلا بعد استغفار واغتصاب»^(٢٣).

هذه هي صورة الأستاذ «عباس محمود العقاد» في أذهان
الآخرين كما تصورها هو، فما هي صورته الحقيقية؟ كيف
يرى هو نفسه بعيداً عن أحكام الآخرين وآرائهم؟ كيف هو
الأستاذ «عباس محمود العقاد» من الداخل؟

«رجل مفرط في التواضع ورجل مفرط في الرحمة واللين
ورجل لا يعيش بين الكتب إلا لأنه يباشر الحياة، رجل لا

(٢٢) عباس محمود العقاد / أنا.

يفلت لحظة واحدة في ليله ونهاره من سلطان القلب والعاطفة ورجل وسع شذاه من الضحك ما يملأ مسرحاً من مسارح الفكاهة في روايات شارلي شابلن جميعاً...»^(٢٣).

بهذه الوجوه المشرقة كان الأستاذ «العقاد» يتصور نفسه، أو كما عرفته «سارة»... «سارة» لم تجسد في همام إلا هذه الوجوه الحبيبة النظرة، لذلك تعاملت معه في لحظات تجليه على أنه «الإنسان الكامل» الذي يظهر مرة في صورة الأب ومرة أخرى في صورة الصديق ومرة ثالثة في صورة الحبيب، إنه الإنسان الذي يستطيع أن يشبع حياتها ويملاها غنى في كل ما تتصل به من حاجات اجتماعية ونفسية وعاطفية وجسدية.

وقد أشبعت «سارة» حياة «همام» في جميع أوجهها «أنا الرجل الوحيد الذي يرى لك كرامة غير كرامة جسدك ويجب أن يعرف لك قيمة أكبر من هذه القيمة...»^(٢٤).

ف«همام» يرى أن «سارة» تمثل في حياته «قيمة» لا مجرد شيء» عابر قد يحركنا وقد لا يحركنا، قيمة تغير داخله، تمنحه طاقة ودفعاً، وقد تدفعه إلى اتخاذ مواقف ترتفع إلى مستوى القيمة نفسها.

لهذا فلم تكن تجربة «سارة» أمراً بسيطاً في حياة الأستاذ «العقاد». لقد كتب عنها ما يقرب من ديوان كامل^(٢٥). كما ظلت تأثيراتها فيما صدر بعد ذلك من دواوين، وظلت التجربة تؤرق حياته حتى سجلها في رواية «سارة» بعد مضي نحو عشر سنوات على انتهاء التجربة.

كما أنها التجربة العاطفية الوحيدة التي فضل أن يقدمها في رواية رغم أنه لم يسبق له كتابة عمل روائي قبله أو بعده. ومعنى هذا أنها تمثل جرحاً عميقاً في وجدانه وإحدى المحطات المهمة في تكوينه وصقله، وربما إمتد هذا حتى إلى مواقفه السياسية.

ذكرنا أن الأستاذ «عباس العقاد» كان يبحث عن معركة لأنه كان في حاجة إلى معركة تملأ كل وقته وتثير حوله من الضوضاء والكلام أكبر مما يمكن، فهي هو إحساس الفخر والبطولة يمتلئ به الفارس «عباس محمود العقاد» وهو يخرج من معركته مع الملك «فؤاد» منتصراً ليغطي به على هزيمته في معركته العاطفية، فهي استعادة للتوازن النفسي قبل كل شيء، واستعادة للثقة وهو النجم الذي يتحدث عنه الجميع وتشير إليه أصابع الجميع.

يعرف الأستاذ «عباس محمود العقاد» البطولة بقوله: البطولة هي أن تعيش على منال ترضاه وإلا هانت عليك الحياة.

البطولة هي أن تحيا ولك شروط على الحياة، لا أن تحيا وعليك للحياة شروط يملأها الجشع والهوى والعرف والمجد المكذوب.

البطولة هي أن تحب الحياة لأنها تستحق حبك، ولا تحبها لأنك مسوق فيها كيفما كانت وكيفما تكون.

والبطولة والاستشهاد بهذا المعنى مترابطان، ولكنه الاستشهاد في سبيل غاية أعلى من غايات المنافع والأهواء، وهو غير استشهاد الغرائز الذي يدفع الحيوان الأعجم أحياناً إلى المجازفة بحياته، وهو لا يدري فيم يجازف وفيم يموت^(٢٦).

ثم يفسر في موضع آخر موقف البطل فيقول: «فلماذا وقف البطل بين فتنة الطمع والغواية وفتنة الحرب والسطوة فخطر الأولى عليه أكبر من خطر الثانية وحاجته إلى البطولة التي يطمع بها قوة نفسه أعظم من حاجته إلى البطولة التي يصارع بها قوة خصمه، فليست الغلبة في كل حال هي شأن البطل وإنما تطلب منه الغلبة على النفس أحياناً كما تطلب منه الغلبة على الخصوم»^(٢٧).

إن أخلاق الفارس هي التي وجهت الأستاذ «العقاد» في إختياره للعلاج الذي يقاوم به تأثيرات العلاقة الوجدانية المنتهية، فلا يختار خوض مغامرة عاطفية جديدة لينسى حبه السابق، أي يجعل معركته مع امرأة، لكنه يختارها معركة عظيمة، ومع «أكبر رأس في البلاد... مع الملك «فؤاد» شخصياً، فما أصغر معركة تهزم فيها من امرأة تجاه معركة تنتصر فيها على ملك.

يقول «طاهر الطناحي» عن «سارة» وعلاقة الأستاذ «العقاد» بها: «لم يكن اسمها «سارة». ولكنه اسم مستعار لهذه الفتاة التي وصفها بأنها جميلة بلا مراء، ومع أنها ليست أجمل من رأى في حياته، ولا أجمل من رأى من أيام حبه لها وشغفه بها، ولكنها جميلة جمالاً لا يحتفظ بغيره في ملامح النساء... لونها كلون الشهد المصفى، يأخذ من محاسن الألوان البيضاء والسمراء والحمراء والصفراء في قسمة واحدة.

وعيناها نجلاوان تحفيان الأسرار ولا تحفيان الزعاعات، فيها خطفة الصقر، ودعة الحمامة... وفيها فم الطفل الرضيع مع ثنابات تحجل العقد النفيس وجسمها الفاتن جيد كأنه الحلية الفنية سبكت لتنسجم بينها وفاقاً لتمام الحسن.

وقد دام الحب «بينها عدة سنوات ثم صدم في حبه، وكانت الصدمة منها، وكان الفراق بينهما، وكان بكاءه

(٢٦) عباس محمود العقاد / خواطر في الفن والقصة.

(٢٧) عباد محمود العقاد / ساعات بين الكتب. منشورات مكتبة النهضة المصرية. القاهرة، ط ٤/ ١٩٦٨ م.

(٢٣) عباس محمود العقاد / أنا.

(٢٤) عباس محمود العقاد / سارة.

(٢٥) عباس محمود العقاد / ديوان أشجان الليل.

الشديد، وهو يرد إليها ذكرياتها عنده في إحدى حدائق مصر الجديدة، بمشهد من صديق من أخلص أصدقائه... ولم يكن بكأوه عن أسف عليها، ولكن العقاد كان شديد الحساسية سريع البكاء. وقد أثبتت المراجع العلمية والنفسية أن أقوى الرجال أسرعهم إلى التأثر والبكاء^(٢٨).

وامرأة من هذا النوع، عاش معها الأستاذ «العقاد» سنوات من العاطفة المجنونة في كل نواحيها، التصقت به جسداً وروحاً حتى ليصفها في الرواية بقوله: «تعلق بها وهو في العقد الرابع من عمره، فإذا ما انقطع ما بينه وبينها فمن بفتاة تخلفها في مثل ذكائها ونضارتها وموافقتها؟ وإذا وجد الفتاة فمن له بالقلب الذي يلبي دواعي الصبا ويتزع مزاج القوة ويتقد ويخج على حسب المشيئة، ويخامر اليوم في عاطفة مرجوة وقد كان بالأمس في عاطفة بائسة مضيعة؟»^(٢٩). امرأة كهذه، ألا يمكن أن تلعب دوراً كبيراً في حياة الأستاذ «العقاد» بما يمكن أن يؤثر فيه من اتخاذ لقراره السياسي ومعاركه، المنتصر فيها والمهزوم؟

أليس ذلك دافعاً لأن يستमित الأستاذ «العقاد» في آرائه السياسية ليزداد تصلباً وتزداد حدة وكأنه يخوض معركة الفروسية التي ينتصر فيها فيصبح ملء السمع والبصر لكل الناس، أو يموت ليصبح في أنظار الناس بمثل الصورة الأولى، يضاف إليها أنه يصبح بذلك شهيد الرأي وشهيد الموقف السياسي والبطل الذي دفع حياته ثمناً لرأيه ولبادئه. ذلك ممكن جداً إذا عرفنا أن مواقف الأستاذ «العقاد» السياسية منذ سنة ١٩٣٠ م فما بعدها أصبحت أكبر وأكثر.

يقول الأستاذ «رجاء النقاش» في معرض استعراضه لمواقف «العقاد» السياسية والفكرية خلال مراحل زمنية من عمره «كانت سنة ١٩٣٠ م في حياة العقاد السياسية سنة صعبة وقاسية، ولكنها كانت سنة مليئة بالنضال، ولعل هذه السنة بالذات، أن تكون أكثر السنوات في تاريخ العقاد السياسي كله إشراقاً وامتلاءً بالمواقف العنيدة والصلبة، وقد انتهت هذه السنة بدخول العقاد السجن، بعد الحكم عليه تسعة أشهر، عقاباً له من جانب الملك والرجعية على مواقفه الشجاعة»^(٣٠).

فهل استمرت ظلال حب «سارة» تغطي حياة الأستاذ «عباس العقاد» لتساهم في صنع مواقفه وتزيده حدة في الرأي وتصلباً في الموقف، حتى ليتمكن أن نقول إنه كان يخاطب

«سارة» في قصيدته «على ضريح سعد» بمقدار ما يؤين سعداً.

إلى الذاهب الباقي ذهاب مجدد
وعند ثرى سعد مثاب ومسجد
إلى مرجع الأحرار في الشرق كله
إلى قبلة فيها الامام موسد
نحى من الدنيا التي نستعيدها
مكاناً من الدنيا له العود أحمد
حتى يختم القصيدة بقوله:

«وكن جنين السجن تسعة أشهر
فهانذا في ساحة الخلد أولد
ففي كل يوم يولد المرء ذو الحجي
وفي كل يوم ذو الجهالة يلحد
عدائي وصحي لا اختلاف عليهما

سيعهدني كل كسا كان يعهد»
إن الأستاذ «العقاد» في هذه القصيدة يخاطب «سارة» بمثل ما يخاطب روح «سعد»، فقد مضى «سعد زغلول» بصورته المشرقة في ذهن الأستاذ «العقاد» ولذلك ظل ضميراً له، يعيش معه وبه رغم وفاته، ويعاهده على أن يكمل المشوار حتى نهاية الشوط في نفس الطريق، لكن «سارة» ميتة / حية في ضميره وجدانه، وإشارته إلى أنه ولد من جديد، خطاب موجه لـ «سارة» بأنه الإنسان الذي ولد ولادة جديدة بعد خروجه من السجن لا سيطرة لها عليه، فقد انتهت من حياته بانتهاء حياته وهو يدخل السجن، أما اليوم فهو يعيش حياة جديدة لا مكان فيها لـ «سارة»، لكنها ولادة لا تلغي العهد في الدفاع عن الحق والخير والجمال وكل القيم النبيلة التي عاش لها الأستاذ «العقاد» ودافع عنها.

وهكذا خرجت «سارة» من حياة الأستاذ «العقاد» أو هي ماتت في عقله، لكنها لا زالت تحرك بعضاً من وجدانه، كيف لا، وهي التي ظلت تتسلل إلى حياته خطوة خطوة حتى أصبح الاستغناء عنها أمراً أشبه ما يكون بالمستحيل:

«راح همام ينسرق من نفسه وهو يدري تارة ولا يدري تارة ولا يدري تارة أخرى، حتى ابتلعت اللجة وشغلته سارة عن كل شاغل، أو أصبحت على الأصح ممزوجة بكل شاغل. بعد أن كانت في بداية التعارف بينها واحدة من ألوف وملايين يشملهن عنوان النساء مفضلة إن حضرت، وتغيب فيغني عنها من حضر، عادت وهي الواحدة وحدها لا يغني عنها سواها»^(٣١).

(٢٨) عباس محمود العقاد / أنا - مقدمة الكتاب لطاهر الطناحي.

(٢٩) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٠) رجاء النقاش / عباس العقاد بين اليمين واليسار، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت. ط ١/١٩٧٣ م.

(٣١) عباس محمود العقاد / سارة.

وهكذا هي الأمور عندما تصبح امرأة ما «الدنيا وما فيها».

إنها تصبح «المرأة الكاملة» في «الإنسان الكامل» كما أن الأستاذ «العقاد» هو «الرجل الكامل» في «الإنسان الكامل». إنها متساويان ومتوازنان ولكل منهما قيمة تجعله «الإنسان الكامل» في نظر صاحبه مما يجعل طبيعة التعامل بينهما بمختلف درجاتها تعاملاً بين ندين متكاملين وليس تعامل درجة أعلى لدرجة أقل.

- ٥ -

عندما نقرأ رواية «سارة» بعناية، ونعيد قراءة بعض الكتابات التي ترجم فيها الأستاذ «عباس محمود العقاد» لنفسه، سنجد أن «همام» و«الراوي» في «سارة» ليسا إلا وجهين له، وجه «العقل الكامل» يثلله «الراوي» ووجه «العاطفة الكاملة» كما يثلها «همام».

يستعين الأستاذ «العقاد» برأي للكاتب الأمريكي «وندل هولمز» في تحديد أن الإنسان، أي إنسان، إنما هو ثلاثة أشخاص في صورة واحدة:

الإنسان كما خلقه الله... الإنسان كما يراه الناس... والإنسان كما يرى نفسه.

فالأستاذ «العقاد» كما يراه بعض الناس «رجل مفرط الكبرياء... ورجل مفرط القسوة والجفاء... ورجل يعيش بين الكتب، ولا يباشر الحياة كما يباشرها سائر الناس. ورجل يملكه سلطان المنطق والتفكير ولا سلطان للقلب ولا للعاطفة عليه.

ورجل يصبح ويمسي في الجسد الصارم فلا تفتت شفتاه بضحكة واحدة إلا بعد استغفار واغتصاب»^(٣٢).

إنه «الراوي» في «سارة» الذي يظهر لنا بآراء «العقاد» وأفكاره وتحليله ومنطقه وعقلانيته حتى عندما يصف «سارة» يقول:

«استغفرقتها الأنوثة فليس إلا أنوثة... ولعلها أنثى ونصف أنثى، لأنها أكثر من امرأة واحدة في فضائل الجنس وعيوبه، لا لأنها أضعف من امرأة واحدة»^(٣٣).

هذا الفهم لأنوثة «سارة» لا يكون إلا لمن عاشها معايشة جسدية فعرفها حقاً، إضافة إلى أن «الراوي» يستعير نفس منطق الأستاذ «العقاد» عندما يحاول أن يعطينا إضاءة عن شخصية «سارة» يقول: «ليس بالنافع أن نصفها كما كان يراها همام في أيام صفوه وهيامه، أو نصفها كما كان يراها في أيام نفوره واشمشازه، أو نصفها كما كان يراها وهو على

القرب سائر، أو كما كان يراها وهو على البعد مشوق، ولكنها قد نصفها مزيجاً من جميع هؤلاء فنخلص من وصفها إلى صورة تشبه سارة التي خلقها الله، وتشبه سارة التي يذكرها همام بعد زوال الغاشية وانقضاء سنوات»^(٣٤).

و«الراوي» يشترك مع «همام» في الوصول إلى نفس النتائج، بل ربما يسبقه في ذلك، وكأنه يعرف كل خبايا وجوانيات شخصيات الرواية.

يقول «الراوي» في تحليله وتلخيصه وتفسيره لحياة «سارة» ومجونها «أكبر الظن أن الفتاة على ما بها من جموح وشطط كانت وشيكة أن تستقيم وتزول رزقت زوجاً يوائم شوقها إلى الرجولة ويغلق عليها منافذ الغواية، ولكنها خابت في الزواج فشقت، ولجت بها الشقاوة حين كفرت بصداقة الصديقات ومؤاساة الشقيقات»^(٣٥).

وهي نفس النتيجة التي يصل إليها «همام» من خلال ما روته له «سارة» عن حياتها خلال سنوات ارتباطهما «أدرك مما سمع أنها طفلة فقدت رحمة الأمومة، ونمت وهي لا تعرف إلا جاح الحيوية العارمة، لا تمسكها هداية أم ولا تقوى على حبسها التقاليد الضعاف، مع ذلك الذكاء الوقاد الذي لا تخفى عليه خافية الموانع والمحظورات، وأنها لو سيقت إلى زوج «يملاً عنها» ويحقق معنى الرجولة في رأيها وعاطفتها لاستقرت بعض الاستقرار وقنعت بعض القنوع. ولكنها أخطأت حظها من الزواج وبرت بفراغ قلبها فلم تعذر الدنيا والتمست لقلبها وحده جميع الأعذار»^(٣٦).

فإذا اختلف الوجه الذي يرى به الناس الأستاذ «عباس محمود العقاد» عن الوجه الذي يرى هو به نفسه؟ يقول: «رجل مفرط في التواضع ورجل مفرط في الرحمة واللين ورجل لا يعيش بين الكتب إلا لأنه يباشر الحياة، رجل لا يفلت لحظة واحدة في ليله ونهاره من سلطان القلب والعاطفة ورجل وسع شذواه من الضحك ما يملأ مسرحاً من مسارح الفكاهة في روايات شارلي شابلن جميعاً»^(٣٧).

هذه هي الصورة الحقيقية التي يراها الأستاذ «العقاد» لنفسه، وهي التي عاش بها خلال ارتباطه بـ «سارة»... الإنسان الذي تحركه مشاعره وتحكمه لحظة الحياة «وراح همام ينسرق من نفسه وهو يدري تارة ولا يدري تارة أخرى، حتى ابتلعت اللجة وشغلته سارة عن كل شاغل، أو أصبحت على الأصح ممزوجة بكل شاغل. فبعد أن كانت في بداية

(٣٤) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٥) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٦) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٧) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٢) عباس محمود العقاد / أنا.

(٣٣) عباس محمود العقاد / سارة.

التعارف بينها واحدة من ألوف وملايين يشملهن عنوان النساء مفضلة إن حضرت، وتغيب فيغنى عنها من حضر، عادت وهي الواحدة وحدها لا يغنى عنها سواها»^(٣٨). كيف تجسدت تلك الصورة للأستاذ «عباس العقاد» في رواية «سارة»؟ صورة الانسان كما يراها هو في نفسه.

يمتزج العاشق بالكاتب امتزاجاً لا مثيل له، فالروغان في الاجابة عن الأسئلة العاطفية المحرجة المباشرة والهروب من المواجهات العاطفية المفاجئة والتردد في اتخاذ موقف من تكرار اللقاء، والمشكوك المدمرة، والتناقضات التي تتسالى في نفس اللحظة في أعماقه بين حب ووله ونفور وهروب، جميعها متداخلة مع طبيعة العقل الواعي في التفكير والتدبير، والوصول بالمناقشة والتحليل والاستدلال عن طريق الوقائع إلى مجموعة من الاستنتاجات والحقائق. لذلك كانت «سارة» تملأ حياة «همام».

فمن هي «سارة» التي أثارت فعلها هذا في «همام»؟ ما هي صورتها الروائية؟

يقول «الراوي» عنها: «هي شيء يعرف ولا يعرف...»^(٣٩). فمن هي «سارة» التي يصفها لنا «الراوي»؟ جميلة / لونها كالشهد المصفى / عيناها نجلان وطفوان، تخفيان الأسرار ولا تخفيان النزعات ليست من الروعة بحيث تقسرك على التحديق إليها، وليست من سهولة المرأى بحيث ترسلك ناجياً في سبيلك... / حزمة من أعصاب تسمى امرأة، وهيئات أن تسمى شيئاً غير امرأة / لأنها أكثر من امرأة واحدة في فضائل الجنس وعيوبه، لو أنها تفرقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة يوشك أن تطفئ على جميع تلك الأجسام / ليست كالمدينة التي خامرها الشد في دينها، ولكنها كالمراة التي لم تتدين قط ولا قبل لها بالتدين / ليست غواية الجسم عندها كجوع الحيوان يشبه العلف، ولا كضجر المذمّن يخدره العقار، ولكنها كرعدة الحمى وصدعة الفرح الجموح يتبعها النشاط والمراح كما يتبعها الاعياء والبكاء / تظن لما في نفس المرأة لأنها امرأة، وتظن لما في نفس الرجل لأنها امرأة، ويعينها ذكاء موصول بالفطرة وتعبير يتضح في ذهنها وإن يفتضح بعض الأحايين على لسانها / تميزها ملامح الرجولة ومظاهرها تميز لا يخطيء لأنه أشبه بالغريزة التي لم تعرف غير الصواب لأنها لم تعرف غير صواب واحد / تلقي كل اعتمادها على صاحبها حتى تكاد تنظر بعينه وتمشي بقدميه / تحب أن يقطر لها التدليل تقطيراً وأن

يشاب أبدأ ببعض التوابل والأفاويه / تقرأ أوروبا كما تعبد أزياءها / عاطفتها حية غير أنها مشغولة بشاغل واحد، فلا تهمها الشفقة على المظلومين والمنكوبين ولا تهمها المظالم والنكبات / وثنية في مقاييس الأخلاق كما هي وثنية في التدين، لا تؤمن بالعصمة الإنسانية في أحد ولا في صفة، وشديدة الإيمان بضعف الانسان مع أضعف المغريات / تحب الغلبة في المناقشة على طريقة كل أنثى مع تنوع الأسلوب والعبارة / مذهبها في الكرامة خلق أن يخيف من يجب لها الكرامة، ويود أن يأوي من كرامتها إلى حصن منيع على الطريق»^(٤٠).

جميع هذه الأوصاف التي يطلقها «الراوي» تتخذ الجانب العقلاني في الانسان، ذلك العقل الذي يجمع المعلومات ويفرزها ويحللها ويستنتج منها أو يستدل بها، لكنها لا تنبئ قط عن أحاسيس العاشق التي نجدها على لسان وفي وجدان «همام». إن الصورة هنا مختلفة تماماً «الرجل يعشق الأنثى من مبدأ الأمر لأنها امرأة بعينها: امرأة بصفاتها الشخصية وخلالها التي تتميز بها بين سائر النساء، ولكنه إذا أوغل في عشقها وانغمس فيه أحبها لأنها «المرأة» كلها أو المرأة التي تتمثل فيها الأنوثة بحذافيرها وتجتمع فيها صفات حواء وجميع بناتها، فهي تشير فيه كل ما تشير الأنوثة من شعور الحياة، وأي شعور هو بعيد من نفس الانسان في هذه الحالة؟ إن الأنوثة تشير فيه شعور القوة، وشعور الجمال، وشعور الألم، وشعور الجموح والانطلاق من قيود المنطقة والحكمة، وشعور الانسان كله، وشعور الحيوان كله، بل تشير فيه حتى الشعور بما وراء الطبيعة من أسرار مرهوبة ومن أغوار لا يسير مداها في النور والظلام، لأن المرأة حين تمثل الأنوثة هي مناط الخلق والتكوين، وأداة التوليد والدوام والخلود، وهي مظهر القوة التي يديها كل شيء في الوجود وكل شيء في الانسان»^(٤١).

حتى لغة الخطاب تكاد تتنافر بين «الراوي» و«همام». فلغة العقل تختلف تماماً عن لغة القلب، والمنطق الذي يستدل به العقل يصبح مشاعر مرهفة، تتجاوز حدود المعقول في إحساسها بكل ما يحيط بها من ظواهر الحياة، ذلك لأن «سارة» أصبحت في حياة «همام» كل الوجود.

دخلت «سارة» حياة «همام» صدفة في لقاء لدى خياطة كان يعرفها، لقاء كان يجسد علامة فارقة في حياة «همام» يصفه فيقول: «جاء اللقاء كما تحيى معظم الحوادث الكبرى في معظم التواريخ والسير»^(٤٢). فاللقاء كان يشكل حادثة

(٤٠) عباس محمود العقاد / سارة.

(٤١) عباس محمود العقاد / سارة.

(٤٢) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٨) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٩) عباس محمود العقاد / سارة.

كبرى أولاً. وفي حياة «همام» ثانياً، اللقاء وما تبعه بشكل منعرجاً كبيراً وأحدث ما يشبه الانقلاب الكامل أصبح به «همام» كتلة من الشعور والحواس «أصبح جزءاً من الشمس والهواء والجو، ولم يعد جزءاً من عالم الانسان»^(٤٣).

وقد كان «همام» يحب امرأة أخرى حين التقى «سارة» في بيت الخياطة ماريانا. يحبها الحب الذي يجعله ينتظر الرسالة أو الهاتف كما ينتظر العاشق موعد اللقاء، لكن «سارة» استطاعت أن تطرد كل طيف للأخريات في عقل ووجدان «همام». اكتسحت بحيويتها وشبابها وفتنتها وعبتها كل السدود وحطمت كل القيود، وجعلت منه مخلوقاً ثورياً لا يسير على الأرض وإنما يرتفع ويخلق من السماء.

وقد أدرك «همام» مفتاح شخصية «سارة» كما أدركه «الراوي» وكما انتهت إليه «سارة» نفسها «إن المرأة لا تهالك على اللذات إلا أن تفقد الرجل الذي يفوق اللذة في روعها فتحب الرجل لأجل اللذة بدلاً من أن تحب اللذة لأجل الرجل الذي تهواه وتستكين إليه»^(٤٤).

وقد حاول «همام» أن يشيع «سارة» على جميع المستويات والأوجه.

أخذ دور الكاهن وأخذت دور الخاطئة.

لعب دور الأب مع ابنته الطفلة.

أشعرها بدور الناصح تجاه الأم المنحلة.

تعامل معها كما يتعامل الصديق مع صديقه.

كان معها معلماً يعطي من علمه ومن حياته دروساً لتلميذته.

عشقها كما لم يعشق مخلوقة من قبل ومن بعد.

يتلخص تصوّر «همام» لـ «سارة» على أنها نموذج «الانسان الكامل» الذي يعطيك في كل لحظة وجهاً من وجوه الانسان العادي، متصوراً أنه فهمها فهماً كاملاً قد لا تستطيع الوصول إليه حتى هي:

فجأة تنقلب الأحوال وتزرع بذرة الشك في قلب «همام» لتقلب المرأة التي كانت كل نساء الأرض عنده.. كل ما يخفق له قلبه، فتصبح بين مساء وصباح وهي لهو ساعة ومتعة فراغ...

إنه إذن الطوفان.

أكانت تلك السنوات من الحب والعشق والشفافية والنور وهماً؟

رؤية في منام انتهت ببقطة مفاجئة؟

كذب وغش وزيف وقصور في الأحلام بنيت في الهواء؟

ما أفضع الصورة، وما أكبر هول الجحيم الذي يفتح فجأة فيقتلع كل ما يضمه هذا الكون خواطر تنبئ وتتابع لا تترك الواحدة منها فرصة أمام الأخرى إلا لتزيد من فظاعة الصورة وتزيد لون الظلام سواداً.

والقلب الوله المعذب يتفحم، وتشتعل النار فيه من جديد فيتفحم أكثر ويتناثر شطايا.

- ٦ -

وكذلك فقد تفحم قلب «همام» وانفتحت أمامه كل البراكين تنفث حممها ولهبها وليبها، لكن العقل الواعي الذي يجمع الدلائل والبراهين، يحللها بمنطقها وفلسفها ويفسرها، يحضر ليناقش ويحاول أن يخرج بقرار.

لقد اعترفت له «سارة» بعلاقتين سابقتين، وقد عرفها فلماذا لا يعرفها غيره؟ ولم يصعب عليه أن ينال عطفها، فلماذا يصعب على غيره أن يناله؟ فماذا هو صانع؟ أي فرقها؟ ذلك عسير. أيستبقها على أن يكون لها وحدها ولا تكون له وحده؟ صعب. صعب جداً.

من هو القاضي هنا؟ ومن الجاني؟ ومن الفريسة؟ ومن صاحب الفصل وشارع القانون؟

تواجه كل تلك الأسئلة العقل الواعي وقد سلبته الطمأنينة وراحة البال، والسؤال لا زال يلاحق «همام»... «لم يبق إلا أن يقبلها على أن يستغرق هو في حبها ويسمح لها هي أن تفرغ لغيره وهذا مستحيل، أو يقبلها على أن يلهو بها وتلهو به وهذا أيضاً مستحيل، أو يسوم نفسه قطيعتها وهذا ما قد عول عليه، وظن أنه باستطاعته وقدر عليه خمسة أشهر»^(٤٥).

كل ذلك والأمر كله لا يزال شكاً في ذهن «همام».

لقد كانت كل الصور التي تنداعى إلى مخيلته تتنافى تماماً مع ما كان يرسمه في عقله وفي وجدانه من صورة لها وله «لأنني أنا الرجل الوحيد الذي يرى لك كرامة غير كرامة جسدك ويجب أن يعرف لك قيمة أكبر من هذه القيمة»^(٤٦). يتبادى «همام» في دور الواعظ بعد أن تلاشى انبهار «سارة» به، شخصاً وسلوكاً ومعارف وحبيباً وصديقاً وعاشقاً، إنه لا يرى فيها تلك اللحظات إلا المرأة الخاطئة، المرأة التي أحب وارتبط بها زمناً، ثم يجد نفسه فجأة خارج دائرة حياتها فيحاول دخول الدائرة بصفة الصديق المشفق المتألم على ما صارت إليه «لست أنت التي تشعر بالسعادة في هذه العيشة الأسيفة».

(٤٥) عباس محمود العقاد / سارة.

(٤٦) عباس محمود العقاد / سارة.

(٤٣) عباس محمود العقاد / سارة.

(٤٤) عباس محمود العقاد / سارة.

غيرك من النساء تنعم بها وتستطيعها ولكن شقاءك أنت بها لا يعمله شقاء.

أنظري إلى وجهك في المرأة وانظري إلى ألم ضميرك الذي يبكك كثيراً ولا ريب في ساعات الوحدة والانفراد.

«وماذا في الحياة بعد فقد الثقة وفقد احترام الشعور؟ إما أن تألفي العيشة التي تؤلمك الآن وهذا هو موت النفس الذي يموت به كل سرور صحيح.

وإما أن تتعدي بها أبداً بغير عزاء يهون عليك فقد الصحة والنضارة.

«كان ذلك وأنت تشعرين إلى جانبك بنفس إنسانية تحنو عليك وتفكر فيك وتجتهد في عذرك ما استطاعت، وترعاك في الغيبة والحضور.

«ولكن ليست كل امرأة واجدة تلك النفس العطوف التي تفهم الدنيا وتفهمها وتحب لها الخير لغير غاية وتهتم بها وحدها بين جميع الناس وترأها أهلاً للرضى والغضب والشكر والملام. أنت أم فاذكري ذلك جيداً.

«أنت في حياة التجرد والانفراد عرضة لكل شيء وفريسة رخيصة لكل واش أثيم، وكم جنى عليك حرمانك من أنس القرابة الشقيقة وحنان الأم الرؤوم ومعيشة الزوجية الهائلة، فحسرت السعاد وأخذ عليك اليأس عاطفة الرحمة والاخلاص.

«وما تمنيت ولا أتمنى شيئاً كما أتمنى أن أراك بعين الاعجاب والفخر والمحبة، ولكني أقول لك وأنا أسف: إن فقدك لم يكن هنيئاً عليّ في وقت من الأوقات كما هو هين على الآن.

افهمي إذن أنها كلمة إنسان يذكر برهة من حياته ويود أن يحتفظ بهذه الذكرى نظيفة شريفة إلى آخر أيام الحياة»^(٤٧). كلمات. تخفف شيئاً وتثير أشياء.

وكل ذلك بعد قطيعة خمسة أشهر، وطائر الشك يخلق فوق الرؤوس.

ألم ممزوج بالشفقة، حب ممزوج بالشك، اغتناء ممزوج بحالة من الافلاس الشديد، حالة تبدأ فيها بكلمات وتنتهي منها بكلمات، ولا تستطيع الكلمات مهما كانت حساسة ومعانيها أن تعطي تلك اللحظات في زمن العاشق محتوى أكبر من أنها كلمات.

وتقلب الحالة من الشك إلى اليقين لتأخذ بعداً آخر، ويتخذ فيها الاحساس بالزمن معنى آخر، فالملاحظ اهتمام الأستاذ «العقاد» بالزمن وإحاحه الشديد بالتركيز عليه فيما يتعلق بشخصية «همام» بالدرجة الأولى، ثم اختلاف

الاحساس بالزمن داخل الرواية من فترة إلى أخرى ومن موقع إلى آخر، وفقاً لحالته النفسية ووفقاً لما إذا كان يناقش لحظته وأموره وهو داخل الحالة العقلية أو داخل الحالة الوجدانية.

فهناك أولاً الزمن الواقعي الذي يعيشه «همام» و«سارة»، وهو الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية وعمر كل منهما خلال تلك الفترة، فمن خلال ما سبق عرفنا أن نهاية أحداث الرواية كانت خلال سنة ١٩٢٨ م وبدايتها خلال سنة ١٩٢٤ م.

ففي الحالة العقلية يناقش «همام» مسألة الزمن بمنطق، يحلل، ويقارن، ويستنتج، يقول «همام»: «لقد اعترفت له بعلاقتين سابقتين: إحداهما متينة مستحكمة طويلة، والأخرى هوجاء حامية سريعة، وإحداهما مع كهل يقارب الأربعين والأخرى مع فتى في نحو الخامسة والعشرين»^(٤٨). إن «همام» هنا يطلق لفظة «كهل» على عاشق «سارة» الأول، لأن عمره يقارب الأربعين، فماذا عن «همام» نفسه؟... «قالت: أيتغير عمرك بتغير أسباب السؤال؟ على أنني لا أنوي أن أدعك تطيل التخمين، وأريد أن أفرض لك اثنتين وثلاثين سنة إذا كنا متفقين في نسبة السن كما اتفقنا في غيرها من المقارنات... فإنني أنا في الثالثة والعشرين، وينبغي أن يكون عمر المرأة نصف عمر الرجل مضافاً إليه سبع سنوات.

قال: بل تسمحين أن يكون عمرك خمساً وعشرين ليتفق الحساب من الطرفين»^(٤٩).

إذن فعمر «همام» هنا ستة وثلاثون عاماً، أما عمر «سارة» كما تذكر هي فثلاثة وعشرون عاماً. وفي موضع آخر يقول «همام» في تفسير أسباب حبه لـ «سارة»: «لأنه تعلق بها وهو في العقد الرابع من عمره»^(٥٠).

فمن خلال الوهم الذي غزا عقل «همام» بأن سن الأربعين كما هي سن اليأس للمرأة هي أيضاً سن الكهولة بالنسبة للرجل، وذلك التصور الخطأ ربما يكون هو الذي قاد خطاه إلى تصورات أخرى أفسدت علاقته تلك، فسن الأربعين هي سن العقل والفهم، للحياة وللشعر، وهي أيضاً السن التي يعرف فيها الإنسان قيمة الأشياء ويحسن عيشها بأفضل ما تكون، عن فهم وعن إدراك، عن معرفة بقيمتها الحقيقية، وربما كان إحساسه بفداحة خسارته «سارة» لإدراكه

(٤٨) عباس محمود العقاد / سارة

(٤٩) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٠) عباس محمود العقاد / سارة.

(٤٧) عباس محمود العقاد / سارة.

بقيمتها في حياته ومعرفته حالة الخواء التي سيعيشها لو انفصل عنها. لكن ملامح اليأس التي صاغت سلوك «همام» وهو يدرج نحو الأربعين أحبطته تماماً وأخرجت منه الحكم الذي حكم به على حياته الوجدانية وجعله يعيش في محيط من اليأس بعد أن عاش الشك والقلق والغيرة وكافة المشاعر المحزنة «إذا انقطع ما بينه وبينها فمن بفتاة تخلفها في مثل ذكائها ونضارتها وموافقتها؟ وإذا وجد الفتاة فمن له بالقلب الذي يلي دواعي الصبا وينزع منازع الفتوة وينقد ويحبو على حسب المشيئة ويغامر اليوم في عاطفة مرجوة. وقد كان بالأمس في عاطفة بائسة مضيعة؟»^(٥١).

إن «همام» هنا لا يخشى فقط من انقطاع صلته «بسارة» لكنه أيضاً يائس من وجود من يحل محلها ويفعل فعلها معه، وحتى إذا ما وجد من تحل محلها وتفعل فيه فعلها ليعيش أياماً وسنوات حلوة كالتي مرت به مع «سارة» فليس لديه القلب الذي يغامر ويخوض التجربة من جديد، فلا القلب يستطيع ذلك ولا العمر يمتد ليسمح بذلك.

هذا التلاشي الكامل وهذا الإحباط وهذا الإنكسار تبريره الوحيد هو الإحساس الفظيع بقوة الزمن وقوة تأثيره، أي أنه تفكير عقلائي صرف، يصيب بمقدار ما يخطئ لكنه ينسى أمراً جوهرياً، أن مفاهيم وأحكام العقل لا تسري دائماً ولا تتوافق مع مفاهيم الوجدان. وهذا الخوف من الزمن يتكرر مرة أخرى «لم يكن شاباً في مقتبل أيامه، لأنه جاوز الثلاثين وأوشك أن يصعد إلى الأربعين»^(٥٢). لذلك يبدو هذا الإلحاح في توضيح عمر «همام» ورأيه في هذه المرحلة من العمر، الأربعينات، وكأنه مناشدة من الأستاذ «العقاد» لمن سمح وقرأ عن «سارة» وقصة حبه معها أن يجد له عذراً في كل ما مر به معها، وفي ما بدا عليه من ضعف ويأس وإحباط من نهايتها المؤسفة بحكم سنه التي جاوزت الثلاثين وكادت تصل إلى الأربعين، وكأن الأربعين هي نهاية الحياة لا بدايتها الممتعة، وهو يعطي انطباعاً بأنه عاجز عن تكوين علاقات اجتماعية سوية مغ غيرها من النساء، أو التهويل بعدم إمكانية الحياة في تجربة جديدة بنفس القوة ونفس الاندفاع ونفس الحب للحياة وللمحجوب.

لكن هذا الزمن الواقعي يتحول إلى مجرد طلال مع الزمن العاطفي الذي عاشه «همام» و«سارة» في الرواية، فمنذ السطر الأول من الرواية نحس هذا (مضت خمسة أشهر قبل أن يجروا على عبور ذلك الشارع مشياً على قدميه)^(٥٣). فهذه

الأشهر الخمسة لها إيقاع آخر غير إيقاع الزمن الواقعي الطبيعي، يتفجر مع «همام» في لحظة وهو يلتقي «سارة» في ذلك الشارع «إنه لم ير صاحبته بعد اللقاء الأخير في أثناء تلك الأشهر الموحشة. لأنه اجتنب الأماكن التي عساه أن يراها فيها، ولزم بيته في معظم الأيام وقد علم أنه ما من مرتادٍ أو منتزه يقصد إليه إلا وهو خليق أن يعاوده ببعض الذكريات»^(٥٤). إن الذكرى هنا وكل ما تثيره من شجون في النفس هي التي أوجدت للأشهر الخمسة إيقاعاً آخر جعلها أكثر امتداداً وأكثر طولاً وأكثر وحشة وأكثر قسوة وأكثر حنيناً «فارقته على موعد اللقاء في الساعة الخامسة «موعدنا القديم!».

وكأنما كانت كلمة الموعد «القديم» وحدها طلسمًا ساحراً نقله من حالة إلى حالة، وأخرجته من الحذر والتردد إلى الراحة والاستئثار... فاحتجت عنه صفحة الشكوك والآلام والمنغصات ولم ير أمامه إلا «الموعد القديم» بل «المواعيد القديمة» في كل يوم، وما كانت تحتويه من سرور ومتعة وصفاء، وذكريات لا تزال مرتسمة في الذهن، سارية في الجوارح كأنها وظيفة من وظائف الأعضاء. فهذه الحالة الحاملة التي تصل حدّ الفيض في الشاعر لتزيد من تأكيد اللحظات الحلوة والحلم الذي كان يعيشه، تجعل العقل ينتفض والقلب ينتفض والجسد ينتفض، وفي تلك الانتفاضة التي تسري مع الكون كله تتجدد الذكرى وتتجدد المواجه، وتأتي في الخاطر وفي العقل لحظة للوعي «كيف تنقلب هذه المرأة التي كانت كل نساء الأرض عندي، وكل ما يخفق له قلبي، فتصبح بين مساء وصباح وهي لهُ ساعة ومتعة فراغ؟ أهذا خداع يجوز على إنسان؟ أو تضمن إذا أنا اتخذتها لهواً ومتاعاً ألا يتمكن اللهو ويطيب المتاع، وأنا لا نكفيء بعد أيام أو بعد أسابيع إلى استغراقنا القديم وشكوكنا القديمة وعذابنا الأليم؟»^(٥٥).

لحظة الوعي هذه هي التي تؤجل اتخاذ القرار بعد التفكير، التفكير في زمن مضى وزمن سيأتي وزمن حاضر يؤكد الماضي والمستقبل أو يلغى الماضي والمستقبل، زمن للتفكير يختصر الزمن أو يلغيه أو يؤكد، لكنه زمن مهما طال أو قصر، هو لحظة لا تستطيع أن تصبح حياة وموتاً في نفس الوقت، فهي حياة أو موت «لا أملك أن أجيبك هذه الليلة، إن أنا قبلتك فلست آمن أن أندم وإن أنا رفضتك فلست آمن كذلك أن أندم، ولكن دعيني بضعة أيام ريثما أروض

(٥٤) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٥) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٦) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥١) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٢) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٣) عباس محمود العقاد / سارة.

سريري على عزم وثيق وأخبرك بما صحت نيتي عليه، غير خائف من عواقب العجلة»^(٥٧).

هذا الاحساس الطبيعي بالزمن، بدبيب الزمن في حياة «همام» عندما يكون للعقل سيطرته على الوجدان، يختلف اختلافاً جوهرياً عن إحساس العاشق، فلدبيب الزمن عند العاشق مقياس آخر غير بشري، وإن كان يتشكل بتأثير تفاعلات وجدانية بشرية، فيه يضيع الزمن تماماً، يصبح لإيقاعه شكل آخر، يتطير فيه حتى لكأنه لم يكن في لحظات صفاء وسعادة العاشق «انطوت المسافة إلى حديقة الأهرام بمثل لمح البصر، وزعم همام وهو يناول السائق أجره أن سيارته أسرع ما أنجبته المصانع الحديثة، وأنه حرام عليه أن لا يشترك بها في سباق السيارات»^(٥٨). وينعكس إيقاعه فتصبح حركته معدومة أو حركتنا داخله معدومة في لحظات الشك والقلق والانتظار، يصبح الزمن وحشاً لا تتحرك خطاه من فوق صدورنا، يضغط ويضغط ويضغط حتى لنحس أن نفَسنا ذاته يقع تحت ضغط الزمن الساكن «ولا يزال من مرقبه نهبا لهذا الوسواس لمحّة بعد لمحّة كأن الزمن قد استحال إلى أجزاء تعد بالملايين وملايين الملايين لا بستين دقيقة في الساعة وستين ثانية في الدقيقة!! وكلما تقدم جزء من هذه الملايين تضاعف الوجل وتفاقم الخدر واختلجت الهواجس المثيرة كما تختلج الذرات في قارورة يرجها الشلال الدافق أعنف ارتجاج. وبعد مليون جزء من أجزاء الزمن تقترب الساعة الخامسة فإذا هي الساعة الخامسة إلا عشر دقائق! وبعد مليون آخر ثم مليون ثم مليون تقترب ثم تقترب فإذا هي الساعة الخامسة بالدقيقة والثانية... والويل له إذا تجاوزت هذا الحد ولو إلى دقائق معدودات، لأن الدقائق المعدودات لا بد أن تترجم في لغة الانتظار والهواجس بالملايين بعد الملايين التي لا يجمعها الحصر والإحصاء»^(٥٩).

إنه الإحساس المتفاعل بين عاشق ومعشوق والذي يمكن أن نطلق عليه «الزمن الخاص»، يعيش كل منهما في حياة الآخر فيملأها «الرجل الذي يهب للمرأة ساعة من يومه يكتفي منها بساعة من يومها، ولكن هل يكتفي منها بتلك الساعة وهو يهب لها ساعاته وأيامه وينسج حولها ماضيه وحاضره، ويحجب بيديه ضياء المستقبل الذي يطلع عليها مفترقين كأنه يطمع من الدنيا في غرام بغير فراق؟»^(٦٠). تنتهي اللحظة ويبعد الزمن بها، وتصبح الحادثة التي تشغلنا

أياماً وأسابيع وشهوراً، وربما سنوات، لا يفكر إلا فيها ولا يعتقد أن في الدنيا أمراً جديراً بالتفكير والاهتمام غيرها، نتصور أننا لن نستطيع العيش دونها، يمضي الزمن وتدور الأيام لتشفى الجراح ولتعود تلك الذكرى إلى الخاطر ماضياً انتهى، قد تصحو الأحلام في البداية، وقد يتقلب الإنسان من جنب إلى جنب، قد يكون من حسرة وقد يكون من ندم، والموت نفسه لا صعوبة فيه لولا أنه يغيّر ما تعودناه، وفراق الموق لا يحزن.

لكن... هل ماتت «سارة» حقاً في حياة «همام»؟...

- ٧ -

من هي «سارة»؟

«سارة» الإنسانية التي أحبها «عباس محمود العقاد». «سارة» التي مثلت خيبة في حياته وأحدثت فيه جرحاً صعباً برؤء، فحاول أن ينسأه بخوض غمار تجربة جديدة بعد ذلك بسنوات أوصلته إلى خيبة أخرى، حاول أن يمحو جرحه من ذاكرته فلم يستطع، عاش ظلال التجربة العميقة في صور أخرى لعلها تنسيه الأصل، حتى ينتهي إلى القول:

«لم أدر كيف يتاح لي نسيانها

وخيالها من ناظريّ معلّق

حتى نسيت فعدت أذكر أنها

كانت هواي، فلا أكاد أصدق

إن إفتتاني لحظة بغرامها

لأحق بالعجب العجائب وأخلق

ما كنت أجهل من عيوب صفاتها

عيباً، ولكن كل حب أحق»^(٦١)

إذن فهو حب، وهو حب حقيقي، رسم علاماته على القلب وحفر ذكرياته في الوجدان وما مر السنين عليه إلا تأصيل وتثبيت له، فالأه تصدر حسرة عليه، والزفرة تخرج ملتجة بنار شوق لم تستطع الأيام أن تُبرّده.

فكما أن حياة كل كاتب، كتاب واحد يكتبه، هو قمة إنتاجه، ما كتب قبله فقد مات له، أو ما كتب بعده ظلال له، كذلك الأمر في التجربة الوجدانية.

ففي حياة المبدع دائماً، كاتباً أو فنانياً، حب عظيم وامرأة عظيمة، كل ما عرف المبدع من نساء قبلها مقدمات تقوده إليها، وفي كل من عرف بعدها من نساء، لمحّة منها تذكره بها أكثر مما تنسيه فيها.

فكل ما يأتي قبل الحب العظيم، إرهابات.

وكل ما يأتي بعد الحب العظيم، ظلال.

(٦١) عباس محمود العقاد / ديوان بعد الأعاصير. منشورات دار العودة. بيروت. ١٩٨٢ م.

(٥٧) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٨) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٩) عباس محمود العقاد / سارة.

(٦٠) عباس محمود العقاد / سارة.

الإرهاصات والظلال قد تثير العاشق، قد تشغله، لكنها تظل دائماً عبارة عن مسكن يحدّر القلب العظيم، لكنه لا يبحث جذوره من الوجدان.

وكذلك كانت «سارة» بالنسبة إلى الأستاذ «عباس محمود العقاد». فمن جاء قبلها كان يحفر الطريق لتصل هي إليه، وكل من جاء بعدها إنما هو ظل من ظلالها ووجه من وجوهها بدا له في شكل آخر وفي مخلوق آخر.

ولقد أحس الأستاذ «عباس محمود العقاد» بذلك، وعبر عنه بقوله:

«تجربتي! أين أنت تجربتي؟

يا كتبي، أين أنت يا كتبي؟!!

لم تمنعي دمة تؤججها

في القلب نار العذاب والغضب

إليك عني فلست مانعة

حزني، وقد تمنعيني طري

وقد تشوبين لي الصفاء وما

تصفين عيشي من كدرة الريب

لهفي على غرة أعيش بها

غفلان، والفاجعات عن كذب

لهفي على جنة أهيم بها

مقهقهة بين فادح النوب»^(٦٦)

فإذا ما لاحظنا أن ديوان «هدية الكروان» نشر خلال بداية الأربعينات، أي والأستاذ «العقاد» قد دخل مرحلة الخمسينات من حياته، كان لنا أن نستدل على عمق التجربة أو التجارب الوجدانية التي عاشها والتي حفرت في قلبه وفي وجدانه.

ونعود إلى سؤالنا المعلق: من هي «سارة»؟

بالتأكيد ليست هي «ماري إلياس زيادة» المعروفة بإسم «مي زيادة» الأدبية اللبنانية التي أقامت في «مصر». وكان لها صالونها الأدبي الشهير يوم الثلاثاء من كل أسبوع في بيتها.

فعلاقة «مي زيادة» بالأستاذ «عباس محمود العقاد» معروفة للخاص والعام، ينافسه في حبها أعلام السياسة والفكر في «مصر» خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، فالعلاقة الأدبية والعلاقة الوجدانية، ورسائل «العقاد» إليها ورسائلها إليه موجودة وقد نشر بعضها وفيه تتضح تلك الخصوصية والتمييز في نظرة كل منهما إلى الآخر، وقد ظل الأستاذ «العقاد» يحتفظ بهذه الرسائل في دواوله الخاص بحجرة نومه حتى وفاته^(٦٧).

ورغم أن «مي زيادة» تشترك مع «سارة» في أنها مسيحية الديانة مثلها، إلا أنها تحالفها في أنها لم تتزوج، في الوقت الذي نعرف فيه من خلال الرواية أن «سارة» متزوجة وأم.

يقول «طاهر الطناحي» عن «مي زيادة»: «أحبها العقاد حباً روحياً، وتحدث عنها في آخر كتاب «سارة». وسأها باسم «هند»^(٦٨). إذن فإن «مي زيادة» موجودة في رواية «سارة». لكنها ليست «سارة».

وهي أيضاً ليست السيدة «فوزية» التي حضرت يوم وفاة الأستاذ «عباس محمود العقاد» وقالت إنها زوجته، وإن «بدرية» الفتاة التي انتحرت في اليوم الذي توفي فيه «العقاد» حزناً عليه بعد أن ابتلعت زجاجة من الحبوب المنومة، هي ابنتها من «العقاد». لكن السيدة «فوزية» وبعد شهر من وفاة «العقاد» لم تستطع أن تثبت أن لها حقوقاً، فهي أصلاً متزوجة، ولا يوجد عقد لزواج سابق من الأستاذ «العقاد» حتى ولو كان عقداً عرفياً، ولا شيء يثبت سوء النصفة للأستاذ «العقاد» رغم أنه كان يحبها وكان حريصاً على أن يهدي لها هدية في عيد ميلادها، واحتفظ في بيته بأسطوانة مسجل عليها حوار بينه وبين طفلة صغيرة، تقول له فيه: «يا بابا...» وهو صوت بدرية^(٦٩). كما أن السيدة «فوزية» مسلمة الديانة.

وهي أيضاً ليست الممثلة المعروفة «مديحة يسري» وقد كان لها قصة حب مع الأستاذ «العقاد» منذ أن كانت فنانة مغمورة، تحاول أن تجد لها طريقاً للنجاح في التمثيل السينمائي وقد ظل يحتفظ بصديري أهدته إليه في دواوله الخاص بحجرة نومه مع رسائل «مي زيادة» إليه ورسائله إليها، ومع الأسطوانة المسجل عليها حواراه مع الطفلة «بدرية».

وقد كتب الأستاذ «العقاد» عن هذا الصديري مقطوعة شعرية أسأها «الصدار الذي نسجته»^(٧٠). وقد كانت هذه القصيدة في المرحلة الذهبية من تلك العلاقة الوجدانية بينهما، أي أنها تأتي متأخرة كثيراً عن علاقته مع «سارة» التي تتكشف مرحلتها النهائية في شعر «العقاد» في ديوانه «أشجان الليل» والذي صدرت طبعته الأولى لأول مرة سنة ١٩٢٨ م ضمن مجلد واحد مع دواوينه الثلاثة الأولى. «يقظة الصباح» ١٩١٦. «وهج الظهيرة» ١٩١٧ «أشباح الأصيل» ١٩٢١ م. فمن هي «سارة»؟

يشير «سامح كريم» إلى تجارب الأستاذ «عباس محمود

(٦٤) عباس محمود العقاد / أنا، من مقدمة الكتاب لطاهر الطناحي

(٦٥) أنيس منصور / في صالون العقاد كانت لنا أيام.

(٦٦) عباس محمود العقاد / ديوان أعاصير مغرب. وقد صدرت طبعته الأولى في القاهرة سنة ١٩٣٩ م.

(٦٢) عباس محمود العقاد / ديوان هدية الكروان. منشورات دار

العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

(٦٣) أنيس منصور / في صالون العقاد كانت لنا أيام.

العقاد» العاطفية فيقول: «عرف قصاصتين وشاعرتين وباحثة أخرى، وكاتبة تصر على أن تلعب نفسها بالكاتبة الإسلامية، وقيل إنه ساعدها في تأليف كتاب عن السياسة، وغيرهن كثيرات ممن لا يزلن أحياء بيننا»^(٦٨).

ويذكر «سامح كريم» شيئاً عن «سارة» يقول: «لكن العقاد أحب سارة «أليس داغر» في الوقت الذي كان يجب فيه مي زيادة «أو على الأقل في الفترة الأخيرة لحبه وبرر هذا قائلاً: إنه يجب مي ويشتهي سارة».

ونعني الأيام والشهور سعيدة سعادة الأحلام كما يذكر العقاد في روايته سارة، هذه المرأة التي أذاقته حلاوة الحب ونعيمه إلى أن يكتشف أنها على علاقة بآخرين، ويقع العقاد ضحية في براثن الشك الذي كاد أن يفقده عقله، فلم يعرف النوم ولا الطعام ولا الشراب ولا القراءة ولا الكتابة، وقرر أن يكتشف حقيقة هذه الخيانة بنفسه.

ويجوب العقاد الشوارع والطرق باحثاً عن محبوبته التي ما عادت له إلى أن رآها وقد نزلت من بيت له قصة في حياتها واستراحت نفسه عندما تأكدت. وعلى الرغم من أنها ترددت عليه بعد ذلك كثيراً، وراسلته بعد السفر، إلا أن العقاد انصرف عنها وقرر أن يقف بكرامته فوق قلبه وخرج من هذه التجربة كسير القلب مرفوع الكرامة.

(٦٧) سامح كريم / العقاد في معاركه الأدبية والفكرية. منشورات دار العلم. بيروت، ط ١/ ١٩٨٠ م.

ولم تضع قصته مع سارة هذه أو «أليس داغر» حداً لحبه للمرأة أو لم توصل قلبه أمام أي خفقة قلب، وإلا فلماذا يخفق قلبه بالحب وهو في الخمسين من العمر»^(٦٩).

فمن هي «سارة»؟

يقول عنها الاستاذ «عباس محمود العقاد» في الرواية «أنت أم فاذكري ذلك جيداً»^(٧٠) ويقول في موقف آخر «ذهبت يوماً إلى كرمي الاعتراف تستغفر الكاهن عن مخالفة وصية من الوصايا العشر التي حفظتها...»^(٧١). وفي فصل آخر تقول «سارة» عن نفسها: «إنني أنا في الثالثة والعشرين...»^(٧٢).

إذن فان «سارة» من خلال ما نجده في الرواية من معلومات هي زوجة وأم، عمرها ثلاثة وعشرون عاماً، مسيحية الديانة، وقد ارتبطت بـ «همام» وهو يعيش قصة حب أخرى مع «هند»، فأنتهت وحلت هي بدلاً لها.

نخلص من ذلك كله إلى أن شخصية «سارة» في رواية «سارة» هي «أليس داغر» التي يذكرها «سامح كريم». أما من هي «أليس داغر» فلا أحد يعرف.

(٦٨) سامح كريم / العقاد في معاركه الأدبية والفكرية.

(٦٩) عباس محمود العقاد / سارة.

(٧٠) عباس محمود العقاد / سارة.

(٧١) عباس محمود العقاد / سارة.

صدر حديثاً

الساعة العاشرة والنصف ذات مساء صيفي

تأليف: مارغريت دوراس

ترجمة: رنا إدريس

لقد أصبحت ماريا فريسة السعادة. إنها يتجاسران. ففيما كان رجال الشرطة يمرّون، كانا لا يزالان يتبادلان النظر. وانفجر الانتظار أخيراً، طليقاً. من أركان السماء جميعها، من الشوارع جميعها، ومن هؤلاء النيام. من السماء فحسب، كانت ستحرر، هي ماريا، إنه كان رودريغو بايستر. إنها الآن الساعة الواحدة وخمسون دقيقة صباحاً. قبل ساعة ونصف من موته، وافق رودريغو بايستر على رؤيتها.

ترفع ماريا يدها محيية. إنها تنتظر. ويد، بطيئة وبطيئة، تخرج من الكفن، وترتفع وهي تشير بدورها عن تواصل مشترك، ثم تسقط اليدان.

«البيروسترويكا» في الأدب السوفياتي...

اعداد: رنا ادريس

لم يعايش أي جيل في الوقت الحاضر تجربة كالتجربة السوفياتية.

عودة الكلمة

إن شراة حقيقية استولت على روسيا السوفياتية. فالأصدقاء يفلسون من دفع الاشتراكات في مختلف المجلات، ويتبادلون الأعداد، ويتسارعون من كشك إلى آخر. إن البيروسترويكا لم تأخذ معناها الكامل إلا في الحقل الأدبي: فالיום يُنشر كل شيء، أو تقريباً كل شيء، من الأدب الذي كان ممنوعاً لعدة عقود، وكل شيء تفوح منه رائحة المحرّمات، كل شيء نُشر «هناك»، أي في «الغرب»، كل الذي أنتجته موجة المهاجرين الأولى، والذي كان يُداول سراً تحت المعطف. فلقد كان «الحق» محكماً بين عهد «خروتشيف» وهذا العهد، إلى حدّ أن مذكور النصوص غير المنشورة، المخبأة تحت الأنايب، والأفلام التي تم إخراجها، ولكنها خُبِثت في البرادات من قبل الرقابة، هذا المذكور يكاد لا ينضب. إن الاتحاد السوفياتي اليوم يستهلك بحرارة ولذة كل الأشياء التي كدّسها من المذخورين اللذين يملكهما هذا البلد: الهجرة وخزنة الرقيب. بالإمكان تغذية الشعب من هذا القوت المحرّم لبضع سنوات، إلا أن من الواضح أن هذا المذكور، كسائر المذاخير الأخرى، سيستهلك بدوره. وعندها ستدق أجراس الحقيقة، أي عندها يحين الوقت للتحديق في الحاضر، ومعايشة الحاضر، والإبداع الجديد. «كم الساعة الآن؟»، يسأل أحد النقاد الجدد، ستاليناف راسادين. ويعلم الشاعر «الكسندر كوشنير»، أحد أنقى الأصوات الشعرية اليوم، وأكثرها فلسفة وعمقاً: «كالصبي، الذي يقرأ مرتعشاً رسالة البنت، نقرأ اليوم الصحف...»

تجد روسيا(*) من جديد هبة الكلمة بعد سبعة عقود من الرقابة. إنه استكشاف موضوعات أدبية تنفتح أمام كتّاب أبعدوا منذ عهد قريب ويظهر خلالها جيل جديد من الكتّاب.

يخيّل للمرء أن الأدب الروسي أصبح وطن الروس. يقول «جورج نيفا»^(١) إن هذا الوطن يلتحم ثانية بين الهجرة والبلد الأصلي، وطن روحاني مصنوع من القلق للعثور ثانية على الحقيقة والعدل. ويبرز درس من تلاطم أمواج تلك النصوص التي أعيد أحيائها، وهو أن سبعة عقود من الرقابة لم تغيّر شيئاً من الطبيعة البشرية. إن تلك الطبيعة تظهر من جديد قَلَقاً ومأكرة ومتعددة الأشكال. وتستعيد روسيا الكلام، بعد أن رفعت الكرامة عنها. وبالرغم من هذا، يبقى الطلاق بين شهود غير انسانيين تتضاعف نصوصهم اليوم، وجيل شاب يتغذى سراً بأدب «نابوكوف» ويطمح إلى خلق أدب «ما بعد حديث»، ساخر وعجيب، أدب لا تلوح فيه الكرامة إلا عن بُعد. ولم يعد ثمة من «منطقة محرّمة» في الأدب الروسي، إلا أن ثمة وقت انتظار مقلق: فإذا بعد تطهير المحرمات القديمة هذا؟ أية كلمة جديدة سيُنطق بها؟ إن الأضداد تتفاقم اليوم في روسيا السوفياتية، بين التقليديين والليبراليين. وحتى وإن استمر هذا التطور على الشكل نفسه، فعلى الأطراف أن تتعلم إدارة هذه الخلافات.

(*) عن «الماغازين لبتيرير» الفرنسية عدد ٢٦٢، آذار ١٩٨٩.

(١) جورج نيفا: أستاذ أدب روسي في جامعة جنيف. صدر له دراسة عن «سولجنتسين» وكتاب «نحو نهاية الاسطورة الروسية». وساهم في تأليف «تاريخ الأدب الروسي».

ما هي البيروسترويكا؟

البيروسترويكا كلمة قديمة من القرن التاسع عشر، وتعني في الوقت نفسه «تنقيحاً» للروح الداخلية وإعادة بناء مسألة ما أو إعادة تنظيم الدولة. وقد تكون كلمة «الإصلاح» العربية هي الأقرب لمفهوم هذه الكلمة. و«البيروسترويكا» التي أصبحت عنواناً لكتاب كتبه ميخائيل كورباتشيف ووزع في السوق العالمية عام ١٩٨٧ - ترمز إلى الإصلاح الذي تنادي به السلطة الحالية: إصلاح كل فرد لتصرفاته وإصلاح البنى العامة للمجتمع والاقتصاد.

شاهدوا «غير الانساني»

إن النصوص الكبيرة التي تتناول الخوف الستاليني، ونظام العبودية التي خلفها «الكولاك»، والتدمير الذي أحدثه هذا الأخير داخل المجتمع السوفياتي، والرعب والأكاذيب وعدم تحمل المسؤوليات - إن هذه النصوص غير قليلة. ويذكر من هذه النصوص التي كانت ممنوعة منذ وقت قصير ويُعث اليوم، كتاب «الحياة والقدر» لفاسيلي كروسمان (Vassili Grossman) وكتاب «ملكة اللاجدوى» ليوري دومبروفسكي (Iouri Dombrovski) أو أشعار آنا اخماتوفا (Anna Akhmatova) الرائعة، التي حفظها الكثيرون عن ظهر قلب، ولكنها لم تنشر حتى اليوم في الاتحاد السوفياتي. فكل هذه المنشورات تلعب دوراً تطهيرياً في الكيان الذي أرهقته الأكاذيب والذعر في المجتمع السوفياتي. «أن لا يعيش المرء حسب الأكاذيب»، ذلك هو عنوان البيان الشهير الذي كتبه «سولجنتسين» عام ١٩٧٢، ولم ينشر في الاتحاد السوفياتي، في مجلة تصدر من مدينة كياف، إلا هذه السنة. لقد احتفل بعيد سولجنتسين السبعين بمختلف الطرق في الاتحاد السوفياتي، إذ أن العديد من المكتبات ودور السينما قد نظمت سهرات غير رسمية من أجل الكاتب الغائب. وأهم هذه الظواهر الخطاب الذي ألقاه في «بيت الهندسة»، الناقد والناشر «أناتول سترياني» (Anatole Streliahy)، الذي أعلن: «إن سلطتنا قد ارتكبت عدداً لا بأس به من الأخطاء في المجال الاقتصادي والسياسي الخارجي والداخلي، ولكن لا شيء يفوق عدد الأخطاء التي ارتكبتها السلطة في ميدان الأدب والشعر. كان يكفي أن يفتح أي كاتب جديد فمه حتى تمنحه سلطتنا «تقديرًا» لا يمكن للوقت أن يخفف من آثاره. فلنفكر ببلاتونوف (Platonov) أو اخماتوفا (Akhmatova) إلا أن مثلي «سولجنتسين» و«برودسكي» (Brodski) يكفيان وحدهما لجعلنا نتعرف على حدة الذهن التي تتميز بها سلطتنا السوفياتية فيما يتعلق بنقدها

الأديبي... ماذا سيحدث الآن؟ هل سنرى رجالاً وعوامل سينجحون في تغيير شيء ما، وسيبدأون بما نصح به سولجنتسين لبريجنيف وسوسلوف: رجال وعوامل سيحررون الانسان، ويحررون من الايديولوجية، وسيلغون، مرة ولأبد، روزنامة القديسين... ما من أحد يمكنه الآن أن يجيب على هذه الأسئلة، إلا أن ثمة حقيقة أكيدة: أن بلدنا مع سولجنتسين كان سيكون مختلفاً تماماً عن بلدنا دون سولجنتسين». (حديث نشر في المجلة المنشقة «ريفيرندوم»). بالمقابل، يمكننا أن نقرأ رأي أمين عام اتحاد الكتاب السوفياتيين، فلاديمير كاربوف (Vladimir Karpov)، الذي يقول إن صدور مؤلفات «سولجنتسين» لن تحمل أي جديد، بعد صدور موجة النصوص ضد ستالين. إلا أن «سولجنتسين»، بنظر «جورج نيفا»، يحمل شيئاً جديداً هاماً جداً، وهو اتساع التحقيق الذي ينطلق من العنف اللبني، ويشمل الخوف الستاليني مسيرة العنف العامة التي تحملها داخلها أية يوطوبيا. ولقد نشرت جريدة «Knijnoie Obozneri» في شهر أيلول الماضي، سلسلة من رسائل كتاب وقراء يطالبون بإصدار مؤلفات سولجنتسين. وقد كان شرط سولجنتسين الوحيد لنشر مؤلفاته في الاتحاد السوفياتي البدء بنشر النص الكامل لكتاب «أرنخيل الكولاك»: إلا أن الاعلان عن صدور هذا الكتاب ما لبث أن منع من الصحف. لماذا؟ لأن هذا الكتاب يطعن بصفاء المشروع اللبني، الذي يبقى اليوم، في الاتحاد السوفياتي، من المحرمات المطلقة^(١).

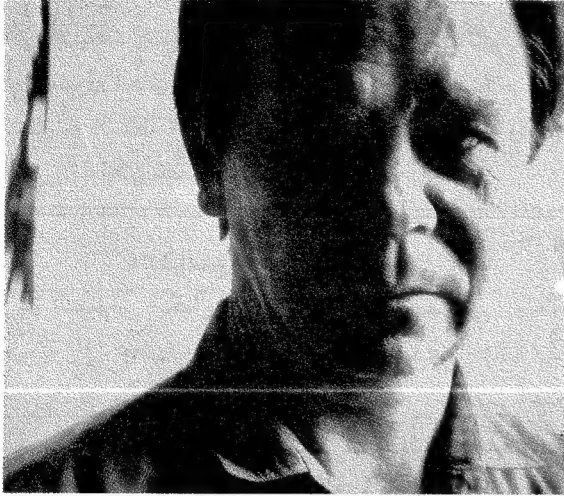
ولكننا لا ننسى، بالطبع، أهم الانتاج الأدبي في تلك الفترة، وهو كتاب «دكتور زيفاكو» لبوريس باسترناك (Boris Pasternak). وقد نشرت مجلة (Gorizont) «آفاق»، عام ١٩٨٨، وثيقة مهمة تتضمن مطالبة اتحاد الكتاب المسكوفيين عام ١٩٥٨ بطرد باسترناك من اتحاد الكتاب السوفيات، بعد أن نال جائزة نوبل. وهذه الوثيقة تتحدث وحدها عن ندالة وعبودية الكتاب المنهمكين بكسب الخطوات الرسمية عن طريق الوشاية بـ «الخائن».

ولا يزال العديد من هؤلاء الكتاب على قيد الحياة. وتطالب بعض الأصوات الشابة اليوم أن تسلط الأضواء على الحقيقة. ونشهد استجواب الجيل القديم من قبل الجيل الشاب: «أشرحوا لنا كيف كان بإمكانكم أن تكونوا ضعفاء إلى هذا الحد!»

والحق أن النقد يلعب الدور الأساسي في إعادة الشباب

(١) سنتناول هذا الموضوع بالتفصيل في الفقرة عن «الواقعية الاشتراكية» في هذا الملف.

التائهة والعصبية، والباحثة عن أدوية لمعالجة «فقر دم» مطوّل. هل ستتبع الإصلاح الاشتراكي؟ أو العودة الى قيم المسيحية الروحانية؟ أو الوطنية الروسية؟ ومن هم المحافظون؟ إن الكاتب الرئيسي بينهم هو السيبري الأصل «فالتان راسبوتين» (Valentin Raspoutine). وهو كاتب



راسبوتين (Raspoutine): يريد أن يساعد في ولادة ضمير ديني روسي جديد.

محتشم وتأملي، ومؤلف حكايات منذ الستينات شبيهة بالأساطير المحلية، لكنها تتخذ عنف الكلمة الانجيلية. إن حكاية «عش وتذكر»، وحكاية ابتلاع بحريّ لقرية «بحيرة ماتيوورا» هما قصائد عن الأرض. وقد صدر كتاب «الحريق» العام الماضي، وهو دون شك أجمل أسطورة مأساوية كتبها حتى اليوم - وتصبح دناءة رجل نهاب وجشع ظهرت أثناء حريق في مخزن في القرية، استعارة لروسيا بأكملها. وفلسفة هذا الكتاب، كما قال المؤلف، تلخص بالآتي: «أن يضحي المرء بنفسه من أجل الحقيقة، أو أن يناضل ضدّ النسيان». إن هذا التجديد الحاضر لم يبدأ بالنسبة له مع البيروسترويكا، بل إنه تجديد روحاني سابق، إلا أن هذا التجديد يجد في «الدقطة» الحالية طاقة ثانية. إن قلق «راسبوتين» يأتي من شعوره بضيق ذاكرة بلاده التاريخية. وفي حديث له بشّء التلفزيون السوفياتي العام الماضي، تكلم بصراحة عن الجوانب التي يأخذها على «الحداثيين». فيقول إنه لا يرى حتى الآن ظهور الأدب الجديد الذي يعبر عن الوقت الحاضر، وهو ينتظر شيئاً مختلفاً عن ابتعاث النصوص التي مُنعت أو بُترت سابقاً. إنه يريد أن يساعد في ولادة ضمير ديني روسي جديد. ويأسف «راسبوتين» لهذا التأخر المأساوي لدى نفسه وبعض المفكرين الروس في قراءة ومعرفة المفكرين الذين حللوا قبلهم مسألة الاشتراكية والايان: «... إننا

الى البنية الاجتماعية. . وللنقد الروسي تقليد قديم يسمى «بابلستيسكا» (Publitsistika)، أي مناقشة المشاكل الأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية من خلال الأدب، ولكن بأي مصادر نستعين؟ يقول المؤرخ «أيوري أفناسيف» (Iouri Afanassiev) اننا اذا أردنا أن نحلّل اليوم معرفتنا بالتاريخ، فعلينا أن نعترف أن ليس ثمة أي بلد في العالم لوي عُتق تاريخه كبلدنا نحن!

البحث عن المصادر

إذن، فالمسألة الأولى تبقى مسألة البحث عن المصادر، وبالتالي محاولة تجديد النظرة التي تلقىها روسيا على ماضيها. وهذا البحث يبدأ بإصدار مؤلفات المؤرخين الكبيرة في القرن التاسع عشر: «تاريخ الدولة الروسية» «لكرمزين» (karamzine)، الذي كان يعتبر لفترة طويلة من الزمن المدافع عن طبقة النبلاء، ومستشار الكسندر الأول المحافظ؛ أو «تاريخ روسيا» للمؤرخ «سيرج سولوفيف» (Serge Soloviev). وتضاف الى إعادة إصدار هذه الأعمال الهائلة مقالات لا تخص حول ملامح الحضارة الروسية المنسية أو الضائعة، والحياة الدينية والشعبية الروسية، وأساطير روسية اختفت عن الوجود. فثمة عدة مقالات تنشر اليوم مثلاً عن تهديم «معبد المنقذ» عام ١٩٣٧، وهو عبارة عن كنيسة ضخمة بُنيت في موسكو في عهد نقولا الأول. ويذكر أن هذا المعبد هُدمته أصابع الديناميت بأمر من ستالين. ويقول الأكاديمي «ليخاتشيف» (Likhatchev) إن «الذاكرة أقوى من الوقت». و«ليخاتشيف» هو محرر مجلة تصدر في لندن، وتكشف هذه المجلة مجموعات من اللوحات الخاصة، لرسامين منسيين أو مهاجرين، أو كتابات لكتاب كان مغضوباً عليهم، كالكاهن والفيلسوف «بافيل فلورانسكي» (Pavel Florenski)، مؤلف كتاب «العمود وأساس الحقيقة» (١٩١٦)، والذي مات في المعتقل - وتشهد أعماله اليوم في الاتحاد السوفياتي اهتماماً لا يصدق. كما تنشر هذه المجلة أعمال الفلاسفة المسيحيين الروس في القرن العشرين، ومناقشات حول محافظة أفضل لأرشيف الروس، لتربية عامة في سبيل معرفة الماضي. أما مجلة «تراثنا»، فتهم بما كانت مجالات بداية القرن العشرين تعنى به، كتطور الذوق، وضعف الالتزام السياسي، وعطش رائع للغزوات الفكرية - وقد سُميت هذه الفترة «بالنهضة الروسية».

ردة فعل «المحافظين»

ليس لأكتشاف الماضي هذا جوانب جمالية فحسب. فهو يتخذ، لا محالة، طابعاً سياسياً، إذ أن الأمر يتعلق، في نهاية المطاف، بمعرفة أية قيم ستتبع روسيا اليوم، هذه روسيا

الطريقة الأميركية، «ما بعد الحديث» فهو «أندريه بيتوف»، الذي أعاد اختراع فلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov) دون أن يعلم ذلك، نابوكوف الذي هو الآن معبود الكتاب الشباب في عصر البيروسترويك. وبيتوف يلزق النصوص، ويخرجها، ويجعل منها «نصوصاً - متاحف»، ويختلط البحث عن أب هرب من المعسكر الى الأدب، والى تنوعات على الأساطير الرومنطيقية الروسية، والى مدينة «دوستوفسكي» الخارقة. الا أن لعبة «بيتوف» المعقدة هي قبل كل شيء استيهام حرية عبر الأدب. ويقول بيتوف أن اللاواقعية هي وضع من أوضاع الحياة. تماماً كالمعاناة. ويوضح أن المعاناة كانت ولا تزال جانباً من الحياة اليومية في روسيا. اليست البيروسترويك «معاناة»؟ تأخيراً؟ استداركاً لا يخلو من جانب مأساوي؟ إن كل انشقاق في التاريخ يخلف جهلاً وعدم خبرة وبالتالي يخلف معاناة.

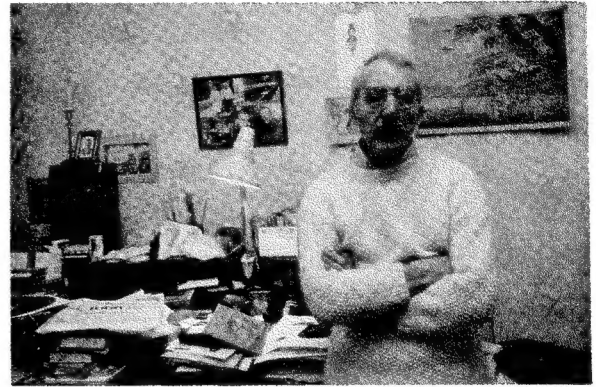
كما أن ثمة إنتاجاً مليئاً بالسحر، ومحاولات نفسية تلمس غالباً الخارق، وتطير على أجنحة الأساطير. ويمكن تسمية هذا الأدب «بما بعد الحديث». إنهم كاتبو القصة القصيرة كتاتيانا تولستوي (Tatiana Tolstoi)، حفيذة الكاتب الكسي تولستوي، أو فلاديمير ماکانين (Vladimir Makanine)، انهم يذرعون العالم، وقد أطلقته البيروسترويك، سعداء بأن يعلنوا لهذا العالم أن ثمة أقلاماً جديدة في الاتحاد السوفياتي. قصص وحكايات واستعارات عن القلق («غليظ وثقيل ومربك، ذلك القلق الذي يأتي ليجلس مطأطئ الرأس على حافة السرير»)، ورؤى طفولية، وانطلاقات خفيفة للخيال متفخخة كحقد الوحدة: هكذا هي قصص تاتيانا تولستوي، غريبة، اسطورية وشاعرية. «في البدء كانت الطفولة»، تقول تاتيانا، وترقق حكاياتها كدموع طفل مُسحت على عجل. ثمة روعة في هذه الكتابة البراقة «وما هي الحياة؟ مسرح ظلال صامت، أو تحابك أحلام، أو دكانة نصّاب؟».

ولكتابة «فلاديمير ماکانين» السحر نفسه، الا أن هذا السحر أكثر عمقاً. «فالأصوات» هي قصة نصف مجنونة ونصف واقعية، ويقدم المؤلف نفسه فيها في البدء كمؤلف يبحث عن ناشر، ويقترح علينا عدة تنوعات للموضوع نفسه. «إن المنهج قد صُفّل منذ زمن طويل: تتناول أنت صفات الشخصية المؤلفة والمعروفة، أو تصميمات أو بصمات مقبولة سبق أن استعملت كثيراً، وتضيف الى ذلك عناصر كبيرة جاهزة. وعجوز قصتك الصغير يتخطى بالوقت الذي فرضته أنت عليه، يدخل فيك، ويدعك تبتلعه: فيولد الأدب. . وهكذا تدخل الأصوات فينا، وتسرّب الى المرء بعمق، بحيث أن المسألة الأساسية تصبح أن يعرف المرء أيهما الأقوى. هو أم الأصوات؟». ويخلف حوار ماکانين بين

نغبر الآن قواعد بيتنا الداخلية، وأقصد البيروسترويك، دون أن نلاحظ أن هذا البيت ينزلق نحو الهوة» وهنا يكمن جوهر رسالة هذا الكاتب. فلقد أضاع الإنسان اتصاله بالأرض، والتوتاليتريون اندفعوا في ملحمة صناعية تدمر البيت «الأرض». وقد أدى تحطيم الذرة الى تدمير اللغة والعقل.

معسكر الليبراليين

يقف في وجه «المحافظين»، «الليبراليون»، الممثلون بالمؤرخ «ناتان آيدلمان» (Natan Eidelman)، والكاتب «أندريه بيتوف» (André Bitov)، يقول آيدلمان «في روسيا، تأتي الثورة دائماً من فوق»، وذلك منذ عهد «بطرس الكبير

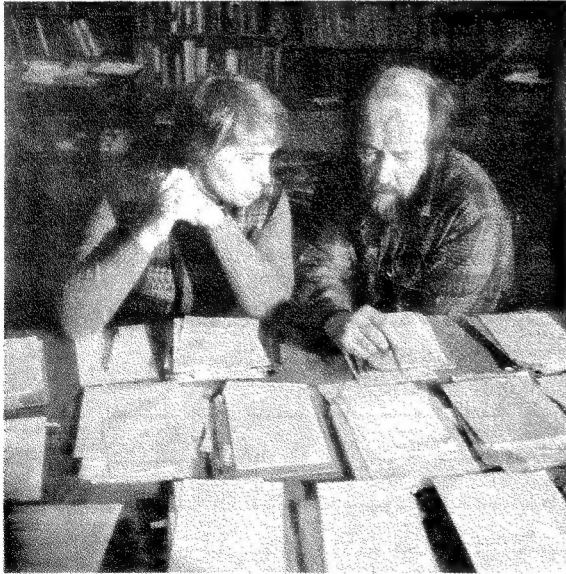


أندريه بيتوف (André Bitov): الأديب ما بعد الحديث، الذي أعاد اختراع نابوكوف دون أن يعلم هو نفسه بذلك.

والكسندر الثاني». وهذا المؤرخ، الذي هو قصاص تاريخي ماهر ومتلاعب بارع في الاكلام، يستعمل التاريخ بطريقة تختلف تماماً عن الطريقة التي يستعمله بها المحافظون. ويتمركز أحد مواضيع أبحاثه على صورة المستقبل التي كان يتخيلها المرء في الماضي: آفاق المستقبل الذي كان يتوقعه ارستقراطي «كبوشكين» (Pouchkine). وي طرح آيدلمان أيضاً مسألة صورة المستقبل التي يتخيلها معاصرو اليوم في روسيا السوفياتية، بعد أن سيطرت لمدة طويلة، فكرة التقدم والثورة، وبالتالي نظرة يوطوبية وبروميتية للأشياء؛ لقد أصبح هذا المستقبل اليوم غامضاً: الخوف من كارثة بيئية، الحاجة الى التحديث على الطريقة الغربية، البحث عن عصر ذهبي لروسيا مفقودة: ان السوفيات يائسون، ويعتقد آيدلمان أن «الثورة من فوق» تبقى الاتجاه الأكثر فعالية في آفاقهم الثقافية والسياسية. حتى أن آيدلمان يشرح «الثورة البولشفية» «كثورة من فوق»، بمعنى أن الأكثرية لم تكن للبولشفيين الا في بترسبورغ، وأن العاصمة قمعت بقية البلاد.

أما المعلم المُسلم به للأدب الذي يمكن تسميته، على

المدخلات المؤيدة أو المعارضة للواقعية الاشتراكية. ومناقشة هذه العقيدة وحدها، التي كانت لعدة عهود «دوغما» مطلقة، لها دلالتها وهي بحد ذاتها إيجابية. وفي نهاية المطاف، يمكن لمسألة الواقعية الاشتراكية أن تُحلَّ على النحو التالي: من يريد أن يكون واقعياً اشتراكياً، فليكن كذلك! ان «فضيحة» هذه العقيدة الأيديولوجية والأدبية لا تكمن في مضمونها، إذ أن مضمونها ليس قابلاً للنقاش أكثر من أية عقيدة أخرى، بل تكمن في أنها فرضت كمقياس أدبي وحيد، بمساعدة جهاز رقابة وسيطرة بوليسية تامة. وحتى الماركسية في جانبها التطبيقي يمكن معالجتها بالبساطة نفسها. ولو كانت الماركسية في البلدان الشيوعية مسألة «خاصة»، أيديولوجية مُعتنقة بكل حرية، لما كان هذا الأمر يعنيننا. إلا أنه، في تلك البلدان، تكون الماركسية (أو الماركسية - اللينينية) أيديولوجية دولة، دولة ذات حزب واحد. ولقد كانت نتائج هذا الاحتكار مفاجئة لحضارة تخضع لمثل هذه السيطرة. إن جميع الذين يتابعون الحياة الثقافية في السنوات الأخيرة في الاتحاد السوفياتي لا يستطيعون سوى أن يتهجوا لهذه الحرية النسبية، بالرغم من أن المحرمات الأساسية، (الماركسية ولينين والحزب والثورة) لا تزال تشكل عواقب تضرّ بالحياة الثقافية الحرة، وتشكلُ فساداً ذهنياً حقيقياً لحضارة روسية عريقة. ولذا تحتفظ صيغة «سولجنتسين» ضدّ نظام يسمح



سولجنتسين (Soljenitsyne): في تشرين الأول الماضي، مُنح صدور النص الكامل لكتابه «أرخيل الكولاك».

الآن، لكي يخرج من أزمة تاريخية، «بنصف الحقيقة».

الأصوات والحياة ارتباكاً يعيد المؤلف أصله الأدبي إلى دوستويفسكي وتشيكوف: إنه التهديد الدائم بين تفسّخ المنطق والتوازن الروائي، إنها «مجابهة مرّة مع مجرى الحياة العادية». هذا هو الأدب.

أين هو إذن مذهب «الواقعية الاشتراكية» في الأدب، ذلك المذهب الذي ولد عام ١٩٣٤ من برنامج أدبي ينسجم والشيوعية في الاتحاد السوفياتي؟

الواقعية الاشتراكية^(١)

ان «الواقعية الاشتراكية»، التي ولدت رسمياً منذ أكثر من نصف قرن، (١٩٣٤) أثناء انعقاد مؤتمر الكتاب السوفيات، تميل إلى الاختفاء.

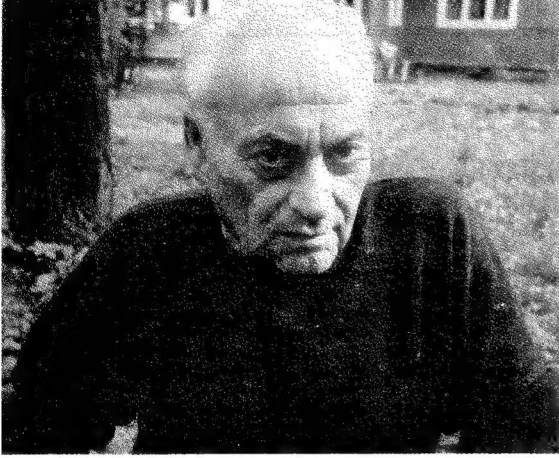
وهذا أمر منطقي: فهذا البرنامج الأدبي ولد عندما كانت الشيوعية قوة صاعدة في الاتحاد السوفياتي والعالم، ومن هذه القوة، كان يستمدّ أحد جوانبه الأيديولوجية الأكثر أهمية. وهي هذه المرحلة التي تشهد فيها الشيوعية السوفياتية والعالمية وضعاً متأزماً، جداً، فقد أصبحت نظريتها متفسّخة جزئياً. وحتى وإن بقيت الماركسية اللينينية، فإن الواقعية الاشتراكية قد أصبحت منذ الآن غير ملائمة ومدانة. خاصة وأنها قد «أضاعت منذ بعض الوقت عظمتها الخادعة التي كانت تتمتع بها من قبل»، وقد أصبحت صيغة بوروقراطية فارغة تسمح للحكام السياسيين والثقافيين الشيوعيين بالسيطرة بطريقة إرهابية على الحياة الأدبية البائسة في الاتحاد السوفياتي.

وفي الوقت الذي يجذّد فيه الفريق السوفياتي الحاكم صورته ويرغب في تجنيد القوى الاجتماعية والثقافية المستعدة للتعاون معه، تحدث تغيرات كبيرة على الصعيد الأيديولوجي للتخلص من كل ما أصبح خطراً وغير مجدٍ كالواقعية الاشتراكية، وإعداد مراقبة أكثر ليونة وحدانية على الاتجاهات الجديدة. وتبقى ثلاثة مبادئ في الأيديولوجية الشيوعية السوفياتية مقدّسة: الماركسية والثورة ولينين، إلى جانب دور الحزب الشيوعي الموجه. ولكن فيما كانت هذه المبادئ تلمس جميع ميادين الحياة الاجتماعية والثقافية، فهي اليوم تدع المكان لنشاط ثقافي أقلّ رقابة. ويمكننا القول بأن النظام أُجبر على الاعتراف بعلاقة جدلية بين أعلى السلطة والقوى الاجتماعية والثقافية، بالرغم من أن هذا الاعتراف يكمن ضمن مؤسسات أحكمت حدودها.

وفي الصحافة الأدبية السوفياتية اليوم، تضاعفت

(١) كتب هذه الفقرة فيتوريو سترادا (VITTORIO STRADA)، وهو مدرّس في جامعة البندقية. ألف كتاب «التاريخ الماركسي» الضخم ويساهم في تأليف كتاب «تاريخ الأدب الروسي».

Sovremennik). «معاصرنا» حيث يُحافظ على القيم الأسطورية لحضارة روسية تقليدية، دون أن تُعارض مبادئ التجربة البولشفية التاريخية، التي تُحلل كفترة تطوّر الدولة الروسية وحضارتها المميّزة، على عكس الحضارة الغربية التي هي تعدّدية لكنها تعبير عن مجتمع الاستهلاك. وقد أصبح مقال نُشر في ناش سوفريمينيك رمزاً لهذا الاتجاه: دراسة



ريباكوف (Rybakov): كتابه «أطفال الأرباب» يجسّد خط البيروسترويكا في بحثها المعتدل لأسباب الشر.

طويلة لناقد تاريخ الأدب الروسي الشهير فاديم كوجينوف (Vadim Kojinov) بعنوان «الحقيقة التطبيقية والحقيقة النظرية». ومن صلب موضوع كوجينوف تحليله لرواية أناتولي ريباكوف (Anatoli Rybakov) «أطفال الأرباب»، وهو عمل أثار انتباه النقاد أكثر مما يستحق، حتى النقاد الغربيين منهم. إلا أن هذا العمل يتلاءم اليوم والاهتمام الكبير الذي يُوجّه للطعن بصورة ستالين. وريباكوف يضع كأساس لروايته تصوّر المنتشر اليوم في الأدب السياسي الرسمي - الذي يُظهر التناقض بين ستالين الشيطاني والإجرامي، الذي أفسد الماركسية - اللينينية الحقيقية بسبب طموحاته الشخصية المجنونة من جهة، والشيوعية المثالية التي، لولا تدخل ستالين، لكانت قد تطوّرت بهدوء، من جهة أخرى.

إن هذه الحرّية الداخلية، هذا التجاوز ولو الجزئي للعقائد القديمة الكاذبة، إنما هي الخطوة الأولى نحو فكر متحرّر صادق. والمشكلة تبقى أن يقابل هذا الفكر الحركات يوم مؤسسات حرّة، مؤسسات تتجاوز حاضر نظام الحزب الواحد والأيديولوجية الواحدة. وهذا المستقبل الصعب «الطبيعي» المحتمل، يساهم النشاط الأدبي، بدوره، في ولادته.

ويشكّل مقال الكسندر كانغنوس (Alexandre Gangnous)، الذي نشر مؤخراً في مجلة نوفى مير (Novy

Mir)^(١) (أي العالم الجديد)، مثلاً مثيراً يتعلّق أطروحته حول الواقعية الاشتراكية. وقد طوّر كانغنوس إطرachte حول نظرية لينين المتعلقة «بالبارتيينوسية» (Partiinost) أي «روح الحزب»، الذي يعتبره لينين كمنظّم للحياة بكل جوانبها، بما فيها الجانب الثقافي في مجتمع شيوعي. ويحلّل كانغنوس، ككثير من العقائدين السوفيات اليوم، مقالاً شهيراً للينين عن «البارتيينوسية» بقوله إن لينين لم يكن يقصد الأدب بكامله، بل الأدب السياسي فقط، وإن هذا نوع من الأدب يجب أن يكون مراقباً من قبل الحزب الشيوعي. ويضيف أن ستالين قد طبق هذه النظرية مبتعداً عن خط لينين «المقدّس». وبالتالي يكون ستالين قد شوّه فكر لينين. إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل أن مقال لينين المذكور هنا ظهر عندما نُشر عام ١٩٠٣، كطعنة واضحة للحرّية السياسية والفكرية والأدبية، من قبل الفيلسوف نيكولاي برديايف (Nicolai Berdiaiev) والكاتب فاليري بريوسوف (Valeri Briousov) الذي كتب ضد لينين دفاعاً نبوياً عن الحرّية المهدّدة.

والتناقض الأساسي يتضح في أن الواقعية الاشتراكية السوفياتية، في الوقت الذي تنتقد وتُسبّعد، تولد تحت أشكال جديدة. إن تقدّيس لينين واللينينية، دون الأخذ بعين الاعتبار أي تحليل تاريخي وسياسي جاد، من ناحية، و«شيطانية» ستالين والستالينية من ناحية أخرى، كمسؤولين وحيدين عن الجرائم والشر: كل هذا يدمغ مشروع الواقعية الاشتراكية والماركسية - اللينينية: بأنه مشروع مانوي^(٢) للنور والظلام، «البطل الايجابي» و«البطل السلبي»، والعظة القائلة بأن «الحزب دائماً عن حق». إن الأمثال لهذا التناقض في الواقعية الاشتراكية لا تقتصر على المداخلات السياسية فحسب، بل تتضمن الأعمال الأدبية الأقرب الى روح السياسة الغورباتشيفية اليوم، كما يمكننا ملاحظة ذلك من أعمال «ريباكوف» (Rybakov) و«شاتروف» (Chatrov).

وهذا التناقض يظهر خاصة في الصحف «الوطنية - المحافظة»، كمجلة ناش سوفريمينيك (Nach

(١) «سوفي مير» مجلة تصدر من موسكو - وسرجي رليكون (SER)

(GUEI ZLYGUINE) هو رئيس تحريرها - وهي مجلة ليبرالية، نشرت رواية باسترناك (PASTERNAK)، «دكتور زيفاكوف»..

(٢)

(١) مانوي: من إتياع ماني الفارسي صاحب عقيدة الصراع بين النور والظلام. (م.م).